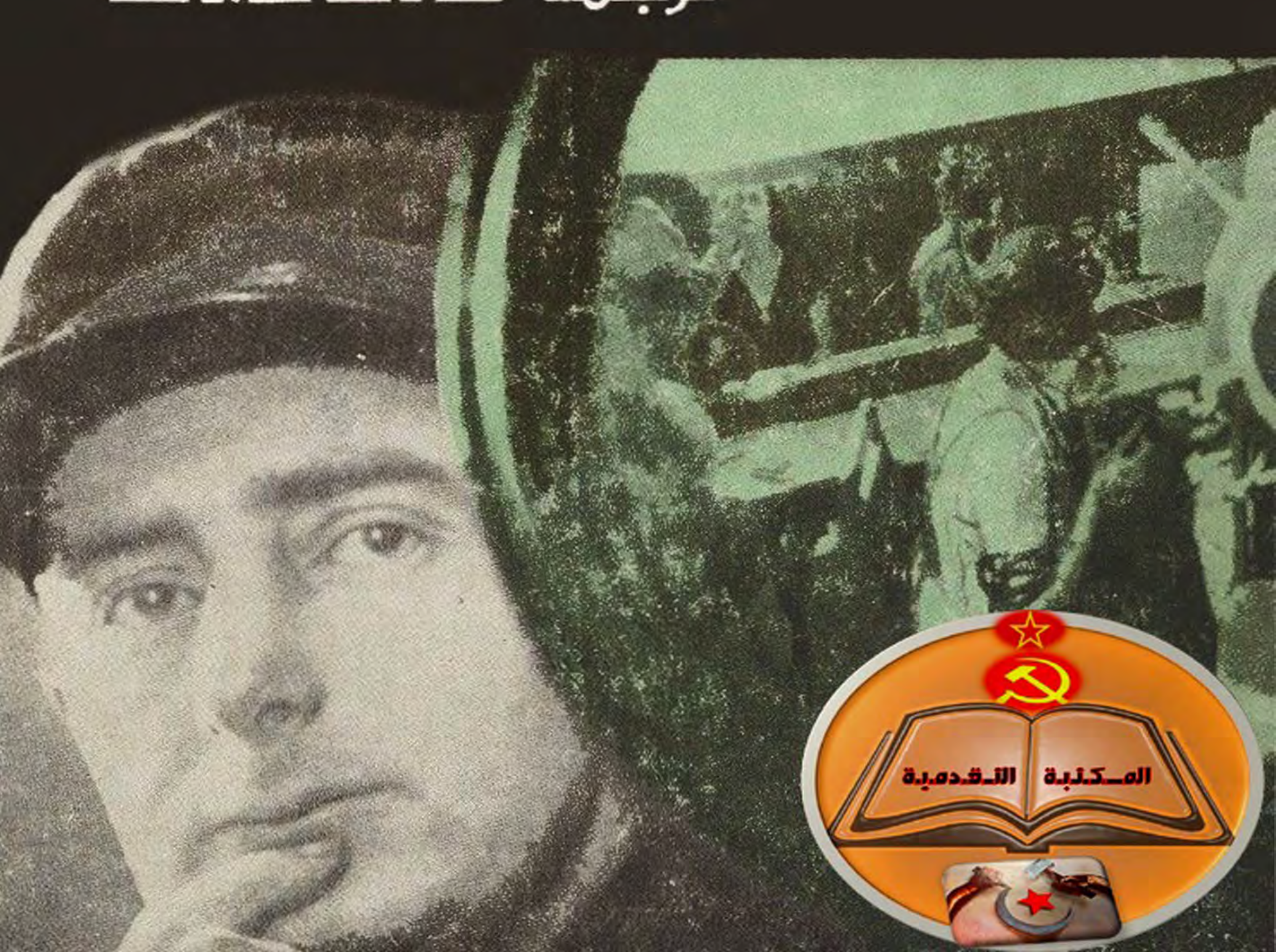
الحقيقة السينمائية والعين السينمائية

دزيغا فيرتوف

مقالات.. يوميات.. مشاريع

ترجمة عدنان مدانات



الحقيقة السينمائية
والعين السينمائية

صمم الغلاف : عدنان الشريف

الحقيقة السينمائية والعين السينمائية

دزيغا فيرتوف

مقالات ... يوميات ... مشاريع

ترجمة عدنان مدانات

منشورات مجلة الهدف

الطبعة الاولى
آب ١٩٧٥

مقدمة المترجم

في كتابي « بحثا عن السينما » ، قدمت دزيغا فيرتوف على النحو التالي : « عام ١٩٦١ بدأ اسم دزيغا فيرتوف يبرز على نطاق عالمي ، على اثر قيام المخرج الفرنسي جان روش باخراج فيلم تسجيلي بعنوان « احداث صيف واحد » ، حيث اطلق جان روش على اسلوبه اسم « سينما الحقيقة » ، تكريما لذكرى فيرتوف ، الذي انشأ الجريدة السينمائية عام ١٩٢٢ والمسماة « الحقيقة السينمائية » . ومنذ ذلك الحين اصبح المخرجون التسجيليون في مختلف دول العالم يكتشفون بالتدريج التراث النظري والعملي الذي صنعه فيرتوف للسينما التسجيلية . وبدأ اسم ذلك المخرج العظيم يتردد في معظم الدراسات النظرية حول السينما التسجيلية ، وادرك المنظرون تأثير فيرتوف الخالد على مجمل تطور السينما التسجيلية . الحديث عن دزيغا فيرتوف ، هو حديث تفصيلي عن أسس ومباديء السينما التسجيلية وعن قيمتها الفكرية » .

وهذا الكتاب الذي ترجم مباشرة عن الروسية ، يشمل مختارات من مقالات ومداخلات نشرت في الصحف ، اضافة الى

يوميات كان فيرتوف يتحدث فيها عن تجربته في مجال استكشاف لغة جديدة للسينما • كما يضم الكتاب ، خطة عمل فيلمه الشهير « الرجل والكاميرا السينمائية » وهي في نفس الوقت عبارة عن دراسة نظرية في لغة السينما ، وكذلك يضم ترجمة لمقطع صغير من جانب الشريط الصوتي من فيلم « الحماس » او « سيمفونية الدونباس » • وهو المحاولة الاولى في العالم لتسجيل الاصوات الطبيعية الوثائقية خارج الاستوديو •

عندما شاهد شارلي شابلين فيلم « الحماس » كتب رسالة الى فيرتوف يقول فيها : « لم اكن ابدا استطيع ، ان اتخيل انه يمكن تنظيم الاصوات الصناعية بحيث انها تبدو رائعة • انني اعتبر فيلم « الحماس » احدى افضل السيمفونيات المؤثرة ، التي سمعتها في حياتي • ان السيد فيرتوف موسيقار ، وعلى الاساتذة ان يتعلموا منه ، لا ان يجادلوه » •

في المقالات واليوميات ، يجد القاريء اسس وتفاصيل نظرية المونتاج عند فيرتوف وأسس وتفاصيل منهج « الحقيقة السينمائية » واسلوب « العين السينمائية » • كما يمكن للقاريء من خلال هذه المقالات واليوميات المتناثرة ان يتعرف على الفهم الثوري لنظرية الفيلم التسجيلي (الوثائقي) وان يتعرف ايضا على تاريخ تطور الفيلم التسجيلي وتطور وسائل التعبير فيه •

لقد عانى دزيغا فيرتوف كثيرا في حياته ، ومن المعلوم انه توقف كليا عن الاخراج في السنوات العشر الاخيرة من عمره •

اثناء حياته ، استطاع ان يخلق مدرسة خاصة به ، ولكن تطرفه في عرض اراءه وخاصة موقفه من السينما الفنية ادى الى ان يوجد اعداء كثيرون له ، ساهموا الى حد كبير في خلق مأساته الكبيرة والتي توجها توقفه عن الاخراج . وهذا الكتاب ، اذ يعيد تجميع مقالات فيرتوف وفق تسلسلها الزمني ، يوضح سوء الفهم الذي عانى منه هذا المخرج العظيم ، ويفسر كيف طور فيرتوف افكاره ، وكيف تخلى عن الكثير من اراءه المتطرفة .

ان هذا الكتاب ، هو خلق ونبؤة في آن ، في مجال الفيلم التسجيلي . لقد تجاوز فيرتوف في افكاره المستويات والامكانيات التقنية التي كانت موجودة في عصره . لقد برهن التطور التقني الحالي على صحة اراءه ، بل انه يمكن القول بجرأة ان افكاره لا زالت اكثر تطورا من المستوى الذي وصلت اليه تقنية السينما الآن . وهنا يمكن ان نورد تصريحا لاحد السينمائيين التسجيليين، قبل عام ١٩٦٥ اثناء مهرجان لايبزغ الدولي للسينما التسجيلية : « اننا نبحث جميعا الآن عن وسائل جديدة للتعبير السينمائي التسجيلي ، وعندما نجدها نكتشف ان دزيغا فيرتوف قد استعملها بعبقرية آخاذة منذ ثلاثين عاما » .

ونذكر هنا ان احد النقاد المعادين لفيرتوف كتب في العشرينات يقول : « ان فيرتوف يصنع افلاما سيفهمها المشاهدون بشكل كامل فقط بعد خمسين عاما » .

هذا بالطبع لا يشكل ادانة لفيرتوف ، بقدر ما يشير الى

عبقريته المبدعة ، تلك العبقرية التي وصفها المخرج التسجيلي الكبير كريس ماركر على هذا النحو :

الكلمات تصبح مساوية للصور .
الافكار تصبح مساوية للحقائق .
الفن يتساوى مع الحياة .
كيف يسمى هذا كله باللغة الروسية ؟
يسمى هكذا ... دزيغا فيرتوف

كان فيرتوف يؤمن بعمق بامكانيات السينما التسجيلية والتي يعتبرها اساسا للغة السينما ، بينما كان يرفض السينما الفنية ويعتبرها دخيلة على السينما ، او شكلا من اشكال استعمال الادب والمسرح في السينما . من هنا كانت محاولته لصنع فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » والذي هو اساسا فيلم عن لغة السينما نفسها . وقد لا تتفق مع فيرتوف في رفضه للسينما الفنية ، ولكننا لن نستطيع ان نرفض رأيه هذا بحزم . ولنذكر هنا ان افضل مدارس السينما الفنية ، مثل الواقعية الجديدة في ايطاليا ، والسينما الواقعية عموما وكذلك السينما السياسية الحديثة ، تزداد اكثر فأكثر اقترابا من صيغ الفيلم التسجيلي ، كما روج لها فيرتوف . ومع ذلك فان فيرتوف كان قد تنبأ بمثل هذه المدارس ، اي مدارس السينما الفنية الروائية المتأثرة بالتسجيلية، وكان ايضا يرفض مثل هذا الاتجاه ، لانه كان يسعى لخلق السينما الصافية بوسائل السينما فقط . وفي كل الاحوال ، فان هذه الاراء التي اثارت الكثيرين ضد فيرتوف ، لم تدحض بعد ، بل على العكس لا تزال المهمة المطروحة الآن امام السينمائيين

المبدعين ، هي ان يبرهنوا عليها • وهي اراء سليمة من الناحية النظرية ، واما من الناحية العملية فان امكانيات التطور التقني ، هي التي ستقدم الجواب النهائي في هذا المجال ، كما ان فيرتوف نفسه قدم الكثير من الاجوبة في ممارسته العملية •

ولد فيرتوف عام ١٨٩٦ وتوفي عام ١٩٥٤ •

اهم افلامه :

جريدة « الحقيقة السينمائية » (٢٢ عددا) عام ١٩٢٢	١٩٢٤ —
العين السينمائية	١٩٢٤
الى الامام يا مجلس السوفييت	١٩٢٦
الجزء السادس من العالم	١٩٢٦
الحادي عشر	١٩٢٨
الرجل والكاميرا السينمائية	١٩٢٩
سيمفونية الدونباس (الحماس)	١٩٣٠
ثلاث اغنيات عن لينين	١٩٣٤
اغنيــة المهــد	١٩٣٨

— ع • م — •

ـ مقالات ـ

نحن

انا نطلق على انفسنا اسم « عيون السينما » (الكينو اوكي) لكي نتميز عن « السينمائيين »، هذا القطيع من لمامي الخرق الذين يتاجرون بالثياب البالية .

ونحن لا نرى اية علاقة بين الخدمة وحسابات التجار الغشاشين وبين السينما الحقيقية للكينو اوكي .

وسينما الدراما السيكولوجية الروسية الالمانية التي تثقلها التخيلات وذكريات الطفولة ، هي بنظرنا حماقة وغباوة .

واما لافلام المغامرات الامريكية ، المليئة بالديناميكية العجيبة وللاخراج الامريكي على طريقة (بنكرتون) نقول ، نحن « عيون السينما » (كينو اوكي) ، شكرا لكم على سرعة انتقال الصور ، على اللقطات الكبيرة . انها عملية جيدة انما هي مشوشة وليست مبنية على دراسة واضحة للحركة . وهي اعلى بدرجة من الدراما السيكولوجية ، الا انه ينقصها الاسس اللازمة . انها نسخة منقولة عن نسخة اخرى . انها تقليد .

نحن نعلن ان الافلام القديمة التي تأخذ شكل مسرحية او رواية مصابة بداء البرص .

ــ فلا تقتربوا منها .

ــ ولا تنظروا اليها .

ـ خطر الموت •

ـ مرض معدي •

ونحن نؤكد ان مستقبل الفن السينمائي انما هو في رفض حاضره • ان موت « السينما » امر ضروري لكي يحيا الفن « السينمائي » ونحن نطالب بالتعجيل في موتها •

اننا نعارض مزج الفنون الذي يعتبره الكثيرون تركيبا • فمزج الالوان السيئة حتى ولو اختيرت بشكل مثالي وفق الوان الطيف ، لن يعطي اللون الابيض وانما شيئا قذرا •

نحو التركيب * ـ في قمة انجازات كل نوع من الفن ، ولكن ليس قبل ذلك •

اننا نطهر اتجاه « العين السينمائية » من المتطفلين : الموسيقى والمسرح والأدب ، ونحن نبحث عن ايقاعنا الخاص ، ايقاع ، لم نسرقه من غيرنا • ونجده في حركات الاشياء •

نحن ندعوكم : ـ اخرجوا ـ من الاحضان العذبة للاغنية العاطفية •

ومن سم القصة السيكولوجية •

ومن مخالب مسرح العشيق •

اشيحوا وجهكم عن الموسيقى •

ـ اخرجوا ـ

الى الحقل الواسع ، في الفضاء ذي الابعاد الاربعة (٣ + الزمن) بحثا عن مادة جديدة وايقاع ومقياس خاص بكم •

ان الفن السيكولوجي يمنع الانسان من ان يكون دقيقا

---

* Synthese .

كمقياس الوقت ويعيق تطلعه الى التساوي مع الآلة .

ليس هناك ما يجعلنا نولي ، في فن الحركة ، القسم الاكبر من اهتمامنا لانسان اليوم .

ان عجز الانسان في تصرفه يخجلنا امام الآلة ، ولكن ما العمل اذا كانت تصرفات الكهرباء المعصومة عن الخطأ تؤثر فينا ، اكثر من تدافع الرجال الايجابيين وميوعة السلبيين المفسدة .

والسرور الذي تحققه لنا رقصات المناشير في المنشرة اقرب واكثر ادراكا من ذلك الذي تحققه لنا رقصات البشر .

نحن نؤجل مؤقتا ، اعتبار الانسان موضوعا للتصوير السينمائي ، لانه لا يعرف كيف يوجه حركاته .

ان طريقنا ، هو من المواطن المكتمل ، عبر شاعرية الآلة ، الى الانسان الكهربائي الكامل .

وذلك بالقاء الضوء على روح الآلة ، وبجعل العامل عاشقا لآلته والفلاحة لجرارها والسائق لقاطرته .

انا ندخل السرور المبدع في كل عمل ميكانيكي .

اننا نقيم قرابة بين الانسان والآلة .

اننا نكون الانسان الحديث .

ان الانسان الحديث المتحرر من البلاهة والرعونة ، الذي اكتسب حركات الآلة السهلة والدقيقة ، سيكون الموضوع النبيل للتصوير السينمائي .

نحن صراحة مع ادراك ايقاع الآلة ، وروعة العمل واستقبال جمال التطورات الكيميائية . اننا نتغنى بالهزات الارضية ونؤلف قصائد ــ سينمائية ــ للخصب ، وبالمحطات الكهربائية . اننا نعجب بتحركات النجوم والشهب وحركات الانوار الكشافة

« البروجكتورات » التي تبهر النجوم •

وكل الذين يحبون فنهم يبحثون عن جوهر تكنيكهم •

ان الفن السينمائي ذي الأعصاب المتوترة والمتشابكة بحاجة الى نظام قاس من اجل حركة اكثر دقة •

القياس ، الايقاع ، طبيعة الحركة وموقعها تجاه محاور احداثيات الصورة ، وربما ايضا تجاه حتى المحاور الكونية (ثلاثة ابعاد + البعد الرابع الذي هو الزمن) التي ينبغي ان تحصى وتدرس من قبل مبدعي السينما جميعا •

الضرورة ، الدقة والسرعة : ثلاثة شروط نفرضها على الحركة التي تستحق التصوير والعرض •

وما نطلبه من المونتاج هو ان يكون خلاصة هندسية للحركة وذلك عن طريق تعاقب جذاب للصور •

وسينما « كينو اوكي ★ » هي فن تنظيم الحركات الضرورية للاشياء في الفراغ وذلك بفضل استعمال مجموعة فنية ايقاعية مطابقة لخواص « المواد » وللايقاع الداخلي لكل شيء •

والفواصل (الانتقال من حركة الى اخرى) لا الحركات نفسها هي التي تكون « المواد » (عناصر فن الحركة) • وتلك الفواصل هي التي تقود الحركة ، سير الاحداث نحو النهاية (الخاتمة) الحركية •

وتنظيم الحركة يعني تنظيم عناصرها ـــ اي فواصلها ـــ في الجملة •

★ عيون السينما .

وفي كل جملة يوجد تصعيد ، انجاز وسقوط للحركة (والتي تتجلى في هذه الدرجة او تلك) .

والعمل يتكون من الجمل كما ان الجمل تتكون من فواصل الحركة .

واذا ما تخيل (عين السينما) سينما ـ قصيدة او مقطعا من كتاب عليه ان يسجله بدقة لكي يعطيه الحياة على الشاشة ، عندما تتوفر له الشروط الفنية اللازمة .

ولا شك ان اي سيناريو ، مهما كان كاملا لا يستطيع ان يحل مكان هذه الملاحظات ، تماما كما لا يمكن للحوار الاوبرالي ان يحل مكان التمثيلية الايمائية ، وكما لا يمكن للتعليقات الادبية حول اعمال (سكريابين) ، ان تعطي اية فكرة عن موسيقاه .

ولكي يستطيع المرء ان يقدم دراسة ديناميكية مكتوبة على ورقة ، عليه ان يتقن الدلالات الغرافيكية للحركة .

نحن نبحث عن السلم ـ السينمائي Cine - gamme

نحن نقع وننهض على ايقاع الحركات ،

الحركات البطيئة والمتسارعة والمتباطئة ،

التي تركض بعيدا عنا ، بالقرب منا ، نحونا ،

ركضا دائريا ، مستقيما اهليجيا ،

تركض يمينا ويسارا ، باشارات (+ ـ) ،

والحركات تنحني وتجلس وتتجزأ وتنقسم وتتضاعف من ذاتها مخترقة الفضاء بكل هدوء .

والسينما هي ايضا فن تخيل حركات اشياء المكان في

الفضاء ، ملبية متطلبات العلم ، مجسدة لحلم الانسان المبدع ، أكان فنانا ام عالما ام مهندسا ام نجارا ، فن تحقيق ما يستحيل تحقيقه في الحياة عن طريق اتجاه « العين السينمائية » •

الرسوم في حركة ، التخطيطات الهندسية في حركة • مشاريع المستقبل القريب • نظرية النسبية على الشاشة •

نحن نحي روعة خيال الحركات الشرعية •

محمولة على اجنحة الفرضيات ، تتشتت اعيننا التي تدور كالمراوح في المستقبل •

نحن نعتقد انه قد دنت الساعة التي سنستطيع فيها ان نلقي في الفضاء اعصارات الحركة التي تلجمها حبال تاكتيكنا •

ولتحيا الهندسة الديناميكية ، وسباق النقاط والخطوط والسطوح والاحجام •

لتحيا شاعرية الآلة المحركة والمتحركة ، شاعرية الرافعات والدواليب والاجنحة الفولاذية ، وصرخة الحركات الحديدية وتكشيرة مساكب الحديد المتأججة •

(١٩٢٢)

« الحقيقة السينمائية » العدد الخامس :

« الحقيقة السينمائية » ــ جريدة سينمائية ــ تربط بالاطر التي تحيطها ، وبالمتطلبات المطروحة امامها ، ابداع مخرج الاخبار من الايدي والارجل •

وبينما نصفها الاول مقيد بالاحداث السياسية ، تراها مجبرة على تسليم نصفها الثاني لقدرة السوق على تسديد الديون •

ان التصوير السياسي والتصوير الذي يخضع للشروط الاقتصادية ، لا يتلائمان مع سينمائية الموضوع ، وهذا سيؤدي حتما الى تثبيت اللحظات الساكنة جنبا الى جنب مع الديناميكية، وهذا امر لا يجب القبول به بالنسبة لشاعرية الحركة .

« الحقيقة السينمائية » العدد الخامس ، مثل الاعداد السابقة ، وعلى الرغم من الشروط المذكورة اعلاه ، يحطم خطوة فخطوة ، العادات القديمة للافلام الوثائقية ، ويتملك الصورة الفنية والايقاع في حدود كل موضوع مستقل ويبحث بقلق عن النبض العام « للاسبوع السينمائي » وعن الوحدة الايقاعية للمواضيع المختلفة الانواع .

ان الصلة التي اوجدناها في العدد الخامس بين الايقاعات المفقودة (شخص يستغرق في قراءة الحقيقة السينمائية) ليست الا وسيلة مهدئة مؤقتة لعيون المتفرج .

انسان ما يراقب اعترافات الشهود اثناء محاكمة للثوريين الاشتراكيين ، يتعرف على رحلة لمجلس الشعب الى سيبيريا ، ويتنقل بهدوء بين مصحات القفقاس ، واخيرا وهو يرفع نصف جذعه عن المقعد يراقب بحماس النبض الحاد والسريع لموضوع « سباق الخيل الاحمر » الذي ينتهي العدد به .

وخطوة فخطوة تتغير وسائل التصوير المتجذرة ، ووسائل المونتاج ، باتجاه ابراز الحركة الصافية ، واحتفال الحركة على الشاشة .

وتتم العناية الى حد كبير بتكوين الكتابات (طالما ان الكتابات حتى الآن حتمية) .

على السينما الوثائقية ان تعيش عن طريق الواقع ، وستفتح عينيها بشكل اوسع رأسا عند أول تحرر اقتصادي لها ، وستسيطر على الفن ، الذي اصبح طيرانه الابداعي اقوى من أي وقت مضى، وستنقض على جموع العمال العريضة المليئة بالحركات ؛ وستقربها من الايقاع الحديدي للالات المتحركة والزاحفة ، المحركة والطائرة .

على مئات الآلاف والملايين من مواطني الاتحاد السوفياتي الاميين ا والذين ببساطة يختبئون من « الحاضر » المتحرك بضجة ان يثقفوا احاسيسهم امام شاشة السينما المضيئة .

(١٩٢٢)

عيون السينما ، الانقلاب
من نداء بداية عام ١٩٢٢

انتم ايها السينمائيون : المخرجون الذين بدون عمل ، الرسامون الذين بدون عمل ، المصورون السينمائيون الضائعون ، مؤلفو السيناريو المبعثرون في العالم ، انتم ، يا جماهير صالات السينما المسرعون ، انتم تنؤون تحت اثقال المعاناة التي تفوق الاحتمال ؛ وتملكون قدرة احتمال البغال . انتم ، ايها المتمهلون من اصحاب السينما التي لم تدفأ بعد ، والذين تتخاطفون بطمع بقايا طعام الالماني ، وفضلات طاولة الاميركي .

انتم تنتظرون وقد اضعفتكم الذكريات ، انتم تتنهدون بحلم باتجاه قمر الفيلم الجديد المكون من ستة اجزاء ... (يرجى من العصبيين اغلاق عيونهم) ، انتم تنتظرون الذي لن يكون ، والذي

لا يجب انتظاره •
احذركم كصديق •
لا تخفوا رؤوسكم كالنعامة •
افتحوا اعينكم •
تنبهـــوا •
هكـــذا •

انني ارى
كما ترى ذلك كل عيون الاطفال :
الاحشاء تتساقط ،
امعـــاء المعاناة
تخرج من معدة السينما ،
التي فتقها
شراع الثورة ،
وها هي تنسحب ،
مخلفة اثرا دمويا على الارض ،
صارخة من الرعب والقرف
كل شيء انتهـــى •

***

من كلمة مسجلة بواسطة الاختزال
الى مجلس الثلاثـــة دزيغا فرتوف

اذا ما اقتطعنا مـــن الفيلم النفسي ، البوليسي ، النقـــدي ، المكون من مناظر طبيعية ، لا فـــرق في ذلـــك ، او اي مـــن هذه الافلام ؛ كل المواضيع ، وابقينا فقط على العناوين ، لحصلنا عـــلى

جمجمة الفيلم الادبية • ونستطيع ان نضيف ونصور لهذه الجمجمة الادبية مواضيع سينمائية اخرى ـ واقعية ، رمزية ، تعبيرية ، كما نشاء • لن يغير هذا من حالة الامور • العلاقة تبقى ذاتها : جمجمة ادبية زائد صور توضيحية سينمائية ـ هذه هي تقريبا بدون استثناء افلامنا والافلام الاجنبية •••

من النداء بتاريخ ٢٠ ـ ١ ـ ٢٣
الى سينمائيي مجلس الثلاثة :

خمس سنوات دموية من المشاحنات العالمية ، دخلت فيكم وخرجت دون ان تترك أي أثر • ان الصور الفنية الروائية لفترة ما قبل الثورة معلقة عليكم مثل الايقونات ، ولها وحدها فقط وجهتم احشائكم المتضرعة للاله • وتدعمكم في ضلالكم الدول الاجنبية، التي تبعث الى روسيا المتجددة ، دراما سينمائية ذات قوة لا تفنى، مطعمة بالصلصة التقنية الرائعة •

يأتي الربيع • وننتظر تجدد اعمال المعامل السينمائية • ان مجلس الثلاثة يلاحظ بأسف لا يمكن اخفاءه ، كيف ان المنتجين السينمائيين يقلبون اوراق الاعمال الادبية ، بحثا عن مادة صالحة لتحويلها الى السينما • ان الهواء يعبق الآن بأسماء المسرحيات الدرامية والشعرية المقترحة للانتاج • في اوكرانيا وهنا ، في موسكو ، بدأوا في اخراج بعض الافلام التي تملك كل مقومات الفشل •

ان التخلف التقني الشديد ، والقدرة على التفكير الفعال التي فقدت في اوقات الكسل ، والتوجه نحو الدراما النفسية

المكونة من ستة اجزاء ، اي التوجه نحو مؤخرتنا الخاصة ، يقودون مسبقا كل محاولة مماثلة الى الفشل • ان جسم السينما قد تسمم بسم العادة المخيف ، ونحن نطالب بأعطاءنا امكانية القيام بتجارب على هذا الجسم المتهالك ، بهدف تجربة ما تم ايجاده من مضادات للسموم • ونحن نقترح على من لا يصدق ولكي يقتنع معنا : نحن نوافق مبدئيا على تجربة دوائنا على « الضفادع » ــ اي الافلام ــ الدراسات •

قرار مجلس الثلاثة بتاريخ ١٠ ــ ٤ ــ ١٩٢٣

يعتبر الوضع على الجبهة السينمائية غير ملائم •

وكما توقعنا ، فان اول الافلام الروسية التي عرضت علينا ، تذكرنا بالنماذج « الفنية » القديمة بنفس الدرجة التي يذكرنا بها برجوازييو الخطة الاقتصادية الجديدة بالبرجوازية القديمة •

ان برنامج الافلام المقررة للعرض في الصيف عندنا وفي اوكرانيا لا يبعث على الثقة ابدا • وان افق العمل التجريبي الواسع ، قد صار في المؤخرة •

كل الجهود والتنهدات والدموع والآمال ، كل الصلوات ، موجهة نحوها ، ونقصد الدراما السينمائية المكونة من ستة فصول •

ولهذا فان مجلس الثلاثة دون ان ينتظر السماح لجماعة عيون السينما بالعمل ، ودون ان يأخذ بعين الاعتبار رغبة الاخيرين في تحقيق افكارهم بأنفسهم ، يتجاهل في اللحظة الراهنة حقوق التأليف ويقرر ان ينشر بدون ابطاء وللمنفعة العامة أسس

وشعارات الانقلاب الهادر من خلال الافلام الوثائقية ، ولهذا الهدف ، تعطى في المجال الاول لعين السينما دزيغا فرتوف وحسب النظام الحزبي ، حقوق نشر بعض المقاطع من كتاب « عيون السينما ــ الانقلاب » التي توضح بشكل كاف جوهر هذا الانقلاب •

مجلس الثلاثة

تنفيذا لقرارات مجلس الثلاثة بتاريخ ١٠ ــ ٤ لهذا العام ، انشر المقاطع التالية :

١ ــ انني آخذ بعين الاعتبار ، وأنا أشاهد الافلام القادمة الينا من الغرب ومن اميركا ، تلك المعلومات ، التي بحوزتنا حول الاعمال خارج الحدود وعندنا ، واصل الى الاستنتاج التالي :

ان حكم الاعدام الذي اصدره « عيون السينما » عام ١٩١٩ على كل الافلام السينمائية بدون استثناء لا يزال ساري المفعول •

ان اكثر المراقبات دقة ، لا تستطيع ان تكتشف اي فيلم او أية محاولة موجهة بشكل صحيح نحو اطلاق سراح الكاميرا السينمائية الواقعة تحت عبودية بائسة ، والخاضعة لعين الانسان غير الكاملة والقصيرة النظر •

نحن لا نعترض على ربط السينما بالادب ، بالمسرح ، نحن نتعاطف تماما مع استعمال السينما في جميع مجالات العلوم ، ولكننا نعتبر وظائف السينما هذه ثانوية ، اغصانا تتفرع عنها •

ان الاساسي والاهم :
الاحساس السينمائي بالعالم

ان نقطة الانطلاق هي :

استعمال الكاميرا السينمائية كعين السينما الاكثر كمالا من العين البشرية بهدف دراسة فوضى الظواهر المرئية التي تملأ الفضاء •

ان العين السينمائية تحيا وتتحرك في الزمان والمكان ، تستقبل وتسجل الانطباعات لا كما تفعل العين البشرية مطلقا ، بل بطريقة اخرى • ان وضعية جسمنا اثناء المراقبة وعدد اللحظات التي نستقبلها من هذه الظاهرة المرئية او تلك خلال ثانية من الزمن ، هي غير ضرورية ابدا بالنسبة للكاميرا السينمائية ، التي تستقبل اكثر وبشكل افضل ، كلما كانت اكثر احتمالا •

نحن لا نستطيع ان نجعل عيوننا افضل مما هي عليه ، ولكننا نستطيع تطوير الكاميرا السينمائية الى ما لا نهاية •

والى يومنا هذا ، تتكرر الملاحظات الموجهة للمصور السينمائي ، عندما يصور حصانا يعدو وتبدو الحركة على الشاشة بطيئة بشكل غير طبيعي (تدوير يد الكاميرا السينمائية بسرعة) ، او على العكس ، عندما يصور تراكتورا يبدو وهو يحرث الارض بسرعة زائدة (تدوير يد الكاميرا السينمائية ببطء) ، والخ •

وهذا يحدث بالطبع نتيجة للصدفة ، ولكننا نعد نظاما ، نظاما مدروسا لمثل هذه الحالات ، نظاما لقوانين قد تبدو غير طبيعية ، تدرس وتنظم الظواهر •

وحتى يومنا هذا ، كنا نقمع الكاميرا السينمائية ونجبرها

على نسخ العمل الذي تقوم به عيوننا • وكلما كان النسخ افضل، كلما اعتبرنا التصوير افضل •

ونحن سنحرر منذ اليوم الكاميرا السينمائية وسنجبرها على العمل في الاتجاه المعاكس بعيدا عن المنسوخ •

لقد صار ضعف العين البشرية واضحا للعيان • نحن نؤكد على العين السينمائية التي تتلمس في فوضى الحركة محصلة حركتها الخاصة ؛ نحن نؤكد على العين السينمائية بأبعادها الزمانية والمكانية ، والتي تنمو في قوتها وفي امكانياتها الى درجة تأكيد النفس •

٢ ـ ••• سأجبر المتفرج على ان يرى هذه الظاهرة المرئية او تلك كما يفيدني انا ان اعرضها • تخضع العين لارادة الكاميرا السينمائية وتتجه بمعونتها نحو تلك اللحظات المتسلسلة من الحدث التي تقود الجملة السينمائية بأقصر الطرق وأكثرها وضوحا ، الى قمة أو قاع الحل •

مثال : تصوير الملاكمة لا من وجهة نظر المتفرج الذي يحضر المباراة ، بل تصوير حركات المتبارين المتتابعة (طرق الملاكمة) •

مثال : تصوير جماعة الراقصين ، ليس من وجهة نظر المتفرج ، الذي يجلس في الصالة والذي يشاهد الباليه امامه على خشبة المسرح •

فان المتفرج على الباليه يراقب بذهول احيانا كل المجموعة الراقصة ، واحيانا يراقب بالصدفة وجوها منفصلة واحيانا يراقب ارجل احدهم ـ انها مجموعة من الاستقبالات المشتتة التي تختلف من متفرج لآخر •

لا يستطيع المتفرج السينمائي ان يحتمل هـذا • ان نظـام الحركات المتعاقبة ، يتطلب تصويـر الراقصين او المتلاكمين حسب ترتيب عرض الاساليب المقدمة والتي تتبع احداها الاخرى ، مـع توجيه عين المتفرج بالعنف نحو تلك التفاصيل المتعاقبة التي يجب مشاهدتها •

ان الكاميرا السينمائية « تجر » عين المتفرج السينمائي مـن الايدي نحو الارجل ، ومن الارجل نحو العيون وما الـى ذلك ، على احسن ترتيب ممكن • وتنظـم الخصوصيات فـي مشهـد مونتاجي شرعي •

٣ ـ انت تسير في شارع شيكاغو هذا اليوم من عام ١٩٢٣ ، ولكنني سأجبرك على الانحناء للرفيق فولودارسكي ، الذي يسير في شوارع بيترغراد عام ١٩١٨ ، وهو يجيبك على التحية •

مثال آخر : يتم انزال أكفـان ابطال الشعب الـى المقبـرة (صورت في استراخان عام ١٩١٨) يهيلـون التراب عـلى القبر (كرونشتاد عام ١٩٢١) ، تحية المدفعية (بيترغراد عام ١٩٢٠) ، الذكرى الخالدة ، جماعة تخلع قبعاتها (موسكو عـام ١٩٢٢) ، ان هذه الاشياء تتوافق مع بعضها البعض حتى في حالة المادة غير الملائمة التي لم تصور خصيصا (انظـر « الحقيقـة السينمائية » العدد ١٣) • والى هذا يجب ان نضيف مونتاج تحيات الجماهير وتحيات الآلات للينين (« الحقيقـة السينمائية » العـدد ١٤) ، والتي صورت في اماكن مختلفة وفي اوقات مختلفة •

••• انا ـ العين السينمائية • انا التي ابني • لقد وضعتك انت المخلوق من قبلي ، في هذه الغرفة العجيبة ، التي خلقتها انـا

أيضا والتي لم تكن موجودة قبل هذه اللحظة • يوجد في هذه الغرفة ١٢ جدارا ، استعملها في مختلف انحاء العالم • لقد نجحت عندما قمت بتوليف صور الجدران والتفاصيل مع بعضها البعض، في وضعها ضمن ترتيب يعجبك ، وبنيت بمساعدة الفواصل ؛ الجملة السينمائية بشكل صحيح ، التي هي الغرفة •

انا ــ العين السينمائية • انني اصنع انسانا اكثر اكتمالا من آدم المصنوع ، انني اصنع آلاف الرجال المختلفين وفق رسوم وتخطيطات مسبقة •

انا ــ العين السينمائية •

انني آخذ من احدهم الايدي ، الاقوى والاكثر مهارة ، ومن آخر آخذ الارجل ، الاكثر صقلا والاسرع ، ومن الثالث الرأس ، الاجمل والاكثر تعبيرا ؛ وعن طريق المونتاج اصنع الانسان الجديد الكامل •

٤ ــ انا ــ العين السينمائية ، انا ــ العين الميكانيكية • انا ــ الآلة ، اعرض العالم عليكم ، كما يمكن لي انا فقط ان اراه•

انني احرر نفسي من الان والى الابد من السكون الانساني ، انني في حركة مستمرة ، ابتعد واقترب من المواد ، ازحف تحتها وادخل فيها ، انني اتحرك موازيا لوجه الحصان وهو يعدو ؛ اندفع بسرعة فائقة بين الجموع ، اركض امام الجنود الراكضين ، انبطح على ظهري ، وانهض مع الطائرات ، اسقط واطير مع الاجسام الساقطة والطائرة • وها انا الآلة ارتميت بكل قوتي ، سايرت فوضى الحركات ، ثبت الحركة من الحركة من خلال اكثر الحيل تعقيدا •

انني وقد تحررت من ضرورة تصوير مـن ١٦ ـ ١٧ صورة في الثانية ، وتحررت من الحدود الزمانية والمكانية ، اقابل اي من نقاط الكرة الارضية مع بعضها البعض سواء فـي اي مكان كنت قد صورتها •

ان طريقي ـ يتجه نحو خلق الاستقبال الطازج للعالم • وها أنا احل بطريقة جديدة رموز عالم مجهول لديكم •

٥ ـ •••• لنتفق مـرة اخرى : العـين والاذن • الاذن لا تسترق النظر والعين لا تنصت •

توزيع الوظائف •

الاذن الاذاعية ـ هي « اسمع » المونتاجية •

العين السينمائية ـ هي « ارى » المونتاجية •

هاكم اذا ، ايها المواطنون ، للفتـرة الاولـى بديـلا عـن الموسيقى ، الرسم ، المسرح ، السينمـا وغيرهـا مـن العواطف المباشرة المخصية •

••• تدخل العين ببساطة الى الحياة ، فـي فوضى الحركـة بجانب الراكضين والهاربين ، الهاجمين والمتدافعين •

القد مضى يوم من الانطباعات المرئية • كيف نصمم انطباعات اليوم ضمن مشهد مرئي كلي التأثير؟ اذا ما صور على شريط الفيلم كل ما رأته العين ، فستحدث بلبلة بالطبع • اذا مـا ولفت المـادة المصورة بحذاقة ، فستبـدو اوضح • واذا مـا تم التخلص مـن الزبالة المزعجة ، فستصير افضل • وسنحصل عـلى ذكرى منظمة لانطباعات العين العادية •

ان العين الميكانيكية ـ الكاميرا السينمائية ، وهي تمتنع عن استعمال العين البشرية كوصفة طبية ، وهي تندفع وتتمدد بواسطة الحركات ، تتحسس في فوضى الاحداث المرئية طريق حركتها الخاصة وتأرجحها ، وتجرب ، وتمدد الزمن وتجزأ الحركة ، او على العكس ، تمتص الزمن وتبتلع السنوات ، وترسم بهذا مخططا لاحداث طويلة لا تستطيع العين العادية ان تستوعبها .

..... ان « العين السينمائي » ـ القائد يساعد الآلة ـ العين ، لا يوجد فقط حركات الجهاز بل ويثق به اثناء التجارب في المستقبل ـ عين السينما ـ مهندس ، يوجه الاجهزة عن بعد .

ان نتيجة مثل هذا العمل المشترك بين هذا الجهاز المحرر والمكتمل ، وبين العقل الاستراتيجي للانسان ، الذي يوجه ، ويراقب ويأخذ بعين الاعتبار ، هي اكثر طزاجة على نحو مدهش ، ولهذا فهي عبارة عن تصور ممتع ، حتى عن اكثر الاشياء اعتيادية .....

... كم هو كبير عدد هؤلاء الشرهين للمناظر الممتعة ، الذين اضاعوا سراويلهم في المسرح . يهربون من الروتين ، يهربون من « نثر » الحياة . بينما المسرح ، هو تقريبا على الدوام مجرد نسخة مزيفة عن هذه الحياة مضافا اليها خليط من تصنع البالية وصوصوات الموسيقى ، وحيل الاضاءة ، الديكور (سواء المرسوم بشكل رديء او المصمم) ، واحيانا العمل الناجح لاساتذة الكلمة ، الذي يشوهه كل هذا الهذيان . يهدم بعض الاساتذة

المسرحيين ، المسرح من داخله ، عن طريق تحطيم الاشكال القديمة، والاعلان عن شعارات جديدة للعمل في المسرح وقد جندت البيو ميكانيك (تسلية لا بأس بها بحد ذاتها) ، والمصممون (يصدف ان يكونوا جيدين) ، والسيارات (ومن لا يحترم السيارات ؟) واطلاق الرصاص (وهو شيء خطير ومؤثر على الجبهة) ، وعموما وبشكل مطلق لا نتيجة من وراء هذا كله .

المسرح ولا شيء اكثر .

انه ليس فقط يفتقر الى التركيب ، بل وهو ايضا خليط غير شرعي .

ولا يمكن ان يكون على غير هذا الشكل .

نحن عيون السينما المعارضين بحزم للتركيب السابق على اوانه (« نحو التركيب في قمة الانجازات ») نفهم ان فتات الانجازات المخلوطة بضعف يؤدي الى : يموت الصغار رأسا نتيجة الضيق والفوضى . وبشكل عام ، ان حلبة السباق ضيقة ، فلتتفضلوا الى الحياة .

نحن نعمل هنا ـ اساتذة المشاهدة ، منظمي الحياة المرئية ، المسلحين بالعين السينمائية التي تتمكن من التواجد في كل مكان. هنا يعمل اساتذة الكلمات والاصوات ، المؤلفون والاذكياء للحياة المسموعة . واليهم اتجرأ ان اضيف الاذن الميكانيكية الموجودة في كل مكان والبوق ـ الراديو تلفون .

انها :

الاخبار السينمائية .

الاخبار الاذاعية .

انني اعد بأن اسعى في سبيل استعراض لعيون السينما في

الساحة الحمراء ، بمناسبة اصدار المستقبليين للعدد الاول من الاخبار الاذاعية المولفة .

لا اخبار سينما « باتيه » او « غومون » (اخبار صحفية) ، وليس ايضا « الحقيقة السينمائية » (وثائق سياسية) بل ، وثائق حقيقية لعيون السينما ــ استعراض مندفع للظواهر المرئية التي حلت رموزها الكاميرا السينمائية واجزاء الطاقة الحقيقية (اميزها عن المسرحية) ، التي حولتها موهبة الموتناج العظيمة الى مجمع كامل من الفواصل .

يسمح تركيب الاشياء السينمائية هذا ، بتطوير اي موضوع ، سواء كان كوميديا ام تراجيديا او مبنيا على الحيل ، وغير ذلك .

تكمن القضية في هذه المقارنة او تلك بين اللحظات المرئية ، تكمن القضية في الفواصل .

تساعد المرونة غير الاعتيادية للبناء الموتناجي ، على ان ندخل في المشهد السينمائي مختلف البواعث السياسية او الاقتصادية وغير ذلك . ولهذا :

لا تحتاج السينما بعد الآن الى دراما نفسية او بوليسية ،

لا حاجة بعد الآن الى المسرحيات المخرجة والمسجلة على الشريط السينمائي ،

لا احد يقتبس بعد اليوم دوستويفسكي ولانات بينكرتون .

ينضم الجميع الى هذا الفهم الجديد للاخبار السينمائية .

تدخل في فوضى الحياة بحزم :

أ ــ العين السينمائية التي تنافس العين البشرية في تصورها المرئي للعالم وتقترح « رؤياها » الخاصة .

ب ــ عين السينما ــ الموتير ــ الذي ينظم لحظات البناء

الحياتي ، التي ترى للمرة الاولى على هذا الشكل •

(١٩٢٣)

حول تنظيم المحطة السينمائية التجريبية

يتم عزل هيئة التصوير السينمائي وأسرة تحرير « الحقيقة السينمائية » • ويتم تشكيل نواة غير كبيرة من العاملين الملتحمين بقوة انتظامهم الداخلي ــ المحطة السينمائية التجريبية الاولى •

ان هدف هذه المنظمة هو ــ اختراق جبهة اليأس والكسل وغيرها من المسببات ، عن طريق العمل المنظم ، على الاقل في احد قطاعات هذه الجبهة ــ في جبهة الافلام الاخبارية والتجريبية• تعتبر التجربة ، وهذا ليس كل شيء ، نوع من الخميرة تجذب المساعدين المهتمين بالعمل العاصف المتبادل ــ انها وسيلة فعالة مجربة •

في المنظور البعيد (الهدف السامي) : تأسيس معهد للتجربة والتطوير ، والرهان يجري على النوعية العالمية للبضائع المنتجة ، منارة الاتحاد السوفياتي السينمائية •

ملاحظة في حالة الابتسام : كل ما ارتفع الهدف ، كلما زادت دوافع الناس نحو الاتحاد في سبيل العمل المثابر • وفي هذا تكمن ضمانة نجاحنا النهائي •

انواع التصوير :

١ ــ « الحقيقة السينمائية » •

٢ ــ الاخبار ــ البرق •

٣ ــ الاخبار الهزلية •

٤ ــ الاخبار ــ الدراسات •

٥ ــ الدعاية السينمائية •
٦ ــ التجارب •
توضيح :

* تعرض الاخبار ــ البرق ، الاحداث على الشاشة ، في نفس اليوم الذي تحدث فيه •

* « الحقيقة السينمائية » ــ هي مجلة دورية ــ تجمع الاحداث في خدمة الاهداف الدعائية •

* ونعني بالدعاية السينمائية تصوير المعامل التي تعلن عن نفسها (دعايات ــ حيل ــ هزل ــ واعلانات سينمائية) •

يتوزع ما يمكن اعتباره بالطلبات الانتاجية بين التصوير العلمي (اذا كان هدف التصوير علميا تعريفيا) والدعائي (اذا كان هدف التصوير محض دعائيا) •

وحسب رأيي ، لا يمكن ان يكون هناك نوع وسط لاشكال عمل الهيئات الانتاجية التصويري ، ويمكن ان يكون عكس ذلك فقط في حالة الموافقة على غباء مقدم الطلب وعدم امكانية اقناعه •

وينقل التصوير الفني طبعا ، الى الاستوديو •

الملاك والمهام التنظيمية

يخضع لمسؤول المحطة السينمائية التجريبية اثنان من المصممين : الاول يعني بتنظيم التصوير • والثاني يعني بتنظيم المراقبة الدورية ، والحسابات ، والعلاقات مع المقاطعات والدول الاجنبية ، ويستخدم مصورين يتبعان الملاك (مع حق استدعاء مصورين من مركز الانتاج في حالة الضرورة) • اضافة الى شبكة من مصوري المقاطعات ، الذين يعملون وفق عقود بالتراضي ،

وعملهم يشبه عمل المراسلين المحليين • وهناك صلة متوازية مع المستودع والمعمل وغرف المونتاج •

واسمي الآن الاشخاص الذين جمعتهم ، والذين يلتفون حولي ، والذين يتساوون معي في التعطش للعمل :

١ ـ ي• بارتنسيفيتش ـ ميكانيكي كهرباء ، يفهم في الطيران والرياضة ، سريع وحاذق ، ينحو نحو التجارب •

٢ ـ اي• بيلياكوف ـ طالب سابق في معهد السينما الحكومي ، رسام هندسي ، كوميدي الطباع ، مساعد مخرج ، يعرف المونتاج ويستطيع ان يحل محل عاملة اللصق ، اختصاصي في العناوين ، ينحو نحو التجارب •

٣ ـ م• كاوفمان ـ طالب في معهد السينما الحكومي ، يصور سينما وفوتوغراف ، يفهم في امور السيارات • ذو خبرة في تكنيك الكهرباء وفي اعمال الحدادة واللحام ، ينحو نحو التجارب •

٤ ـ أ• ليمبرغ ـ مصور ، يتقن التحميض والطبع ، يصور فوتوغراف ، وهو احد اول المصورين الذين وقفوا معي دفاعا عن الاساليب الجديدة في المونتاج والتصوير ، سريع الحركة ، ماكر ، ينحو نحو التجارب •

٥ ـ ب• فرانستون ـ مصور يتقن تصوير الرسوم المتحركة ، يحرق نفسه اثناء العمل ، يتعطش للافكار الطازجة وللتجارب ، مرشح لكي يصبح مخترعا •

وسنحصل على قبضة ابداعية ذات قوة كبيرة ، في حالة توفر الشروط المناسبة للعمل •

وستعتمد امكانية افضل استغلال للمساعدين المذكورين

اعلاه ، على التوسيع السليم لوظائف كل عامل وعلى الشروط المادية والعوامل التقنية ومعوقات العمل الناتجة عن اسباب لا علاقة للمحطة التجريبية بها • ان اعاقة واحباط العمل المذكور ، اخطر نقطة تقود عادة الى خيبة العامل وقرفه من العمل الميؤوس منه• ان تجنب هذه المعيقات، بمساعدة مؤسسة السينما الحكومية، او الاجهزة القيادية العليا هو ضمان نجاح بداياتنا في العمل •

ان اكثر الجداول التنظيمية جودة ، التي تصطدم بشروط غير مناسبة ، تتطلب وقتا كبيرا لاخضاع هذه الشروط لها •

ولا مفر من الاخفاقات الوقتية والخيبات • ان الكثير من هذا سيعتمد على التحام المساعدين في ما بينهم وعلى اعادة التنظيم المشابهة لبقية الاقسام السينمائية • وستجري المحاكمة الاولى لنتائج عمل المحطة السينمائية التجريبية بعد ستة اشهر والثانية بعد عام واحد •

(١٩٢٣)

حول اهمية الاخبار

منذ عام تقريبا وأنا لا أشارك في المناقشات ، لا كمحاضر ولا كمناقش •

يوجد عندنا نحن عيون السينما مثل هذا القرار : ابدال الجدل الكلامي كظاهرة تنتمي الى الادب ، بالجدل السينمائي ، أي بصنع الاشياء السينمائية •

ونحن نحقق هذا بنجاح ، ونصنع بدون خوف ، الافلام الاخبارية التي نصنعها في منافسة أفضل الافلام الفنية •

يقاطع الموزعون السينمائيون ، والبرجوازية ، والجمهور

نصف البرجوازي الاخبار • و « الحقيقة السينمائية » هي أفضل نموذج لها • ولكن هذا الوضع لم يجبرنا على التأقلم مع الاذواق الشائعة عند البرجوازيين الصغار • لقد أجبرنا هذا فقط ، على تغيير جمهورنا •

تعرض « الحقيقة السينمائية » يوميا في جميع النوادي العمالية في موسكو والمقاطعات ، وهي تعرض بنجاح كبير • واذا كان جمهور الخطة الاقتصادية الجديدة يفضل دراما « القبلات » او « الجرائم » فان هذا لا يعني أن أشيائنا غير صالحة • ان هذا يعني أن الجمهور غير صالح •

واذا أردتم أيها الرفاق ، فان بامكانكم أن تستمروا في الجدل ، حول اذا ما كانت السينما فنا او لا فن •

استمروا ، سواء في تجاهل وجودنا أو أعمالنا •

انني أحذركم مرة أخرى :

لقد تم ايجاد طريق تطوير السينما الثورية •

انه يمر فوق رؤوس الممثلين السينمائيين وأسطحة الاستديوهات ، باتجاه الحياة ـ باتجاه الواقع المليء بالدراما والاحداث البوليسية •

(١٩٢٣)

« الحقيقة السينمائية »

ان سرعة العلاقات بين الدول والتحول الخاطف في المادة المصورة ، يعني ان على « الجريدة السينمائية » أن تكون « استعراضا للعالم ، خلال كل بضع ساعات من الزمن » •

هذا غير موجود •

ولكن من الضروري أن نسعى نحوه •

لا يمكن لـ « الحقيقة السينمائية » أن تكون « جريدة سينمائية » ، كما لا يمكن أن تربط السيارة ، أو أن توضع الطائرة تحت سقف ••

ان اصدار « الحقيقة السينمائية » كمجلة سينمائية دورية ، هو هجوم ستراتيجي مبعثه أسباب اقتصادية •

لا تملك « الحقيقة السينمائية » ولكنها بحاجة الى : ملاك ثابت من المساعدين ، مراسلين في المناطق ، وسائل لتحقيق معيشتهم ، وسائل للتنقل ، عدد كاف من الاشرطة ، وامكانية الاتصال بالدول الخارجية بشكل عملي • ان غياب واحدة فقط من هذه النقاط ، يكفي لقتل الجريدة السينمائية •

ان « الحقيقة السينمائية » موجود فقط ، ولكنها بحاجة أن تحيا •

ان الدولة والكومنترن لم يفهموا بعد انهم سيستطيعون اذا ما دعموا « الحقيقة السينمائية » بشكل جدي ، ان يجدوا بوقا واذاعة مرئية لكل العالم • على الدولة الثورية الوحيدة في العالم ان تملك وتحافظ على الجريدة السينمائية الثورية ، بغض النظر عن التحولات في قسم السينما والفوتوغراف •

(١٩٢٣)

حول فيلم ((العين السينمائية))

المحاولة الاولى في العالم لتأسيس الشيء السينمائي بدون مشاركة الممثلين ، الرسامين ، مدراء الاستديو ، بدون استعمال الاستوديو ، الديكور والملابس •

يستمر كل الاشخاص الفاعلون ، في التحرك في حياتهم ، كما يتحركون عادة .

ان هذا الفيلم ، هو عبارة عن هجوم بواسطة الكاميرات السينمائية ، على واقعنا ، ويحضر على خلفية التناقضات الحياتية والطبقية موضوع العمل الكلي الخلق . ان الكاميرا السينمائية ، وهي تكشف أصل الاشياء والخبز ، تعطي لكل شغيل امكانية أن يقتنع وبشكل حسي في أنه ، أي الشغيل ، يصنع كل الاشياء بنفسه ، وهي بالتالي يجب أن تصبح ملكه .

اننا اذ نعري الفتاة البرجوازية الدلوعة ، والبرجوازي السابح في الشحم ، ونسترجع الطعام والاشياء التي صنعها العمال والفلاحون ، فاننا نتيح لملايين الشغيلة امكانية رؤية الحقيقة ، والشك في ضرورة تلبيس واطعام سلالة الطفيليين .

ان هذا الفيلم المستقل بحد ذاته (من حيث المحتوى ومن حيث البحث الشكلي) سيعتبر في حال نجاح هذه التجربة كمقدمة للفيلم العالمي « يا عمال العالم اتحدوا » . يقوم مجلس الثلاثة ــ الهيئة العليا لعيون السينما ، في الوقت الحالي بالعمل التحضيري لخلق هذا الفيلم المذكور .

ان مجلس الثلاثة ، وهو يستند سياسيا الى البرنامج الشيوعي ، يسعى لكي يجذر في السينما ، افكار اللينينية ولكي يدخل محتواها الاكثر عمقا ، ليس الى تعابير الممثلين الناجحة الى حد ما ، بل الى عمل وافكار الطبقة العاملة نفسها .

ان تخلفنا التقني يجعل تجربتنا صعبة .

ان تلك التجهيزات الموجودة في الاستوديو ، غير صالحة لهذا التوجه الجديد للتصوير السينمائي .

ورغم اننا غير مسلحين تقنيا ، فاننا نستند الى الاعداد الاثني عشر من « الحقيقة السينمائية » ولا زلنا نأمل ، أن نفتح عيون جماهير الشعب في العمل الاول (المقدمة) ، على العلاقة (غير التقبيلية والبوليسية) ، بين الظواهر المرئية والاجتماعية التي توضحها الكاميرات السينمائية .

ان عيون السينما الذين ينطلقون من المادة الى الشيء السينمائي (وليس من الشيء السينمائي الى المادة) ، لا يعتبرون أنه من الصحيح وهم يبدأون العمل أن يقدموا ما يسمى « بالسيناريو » .

ان السيناريو ، كنتاج للتأليف الادبي سيختفي بشكل مطلق في السنوات القادمة .

ولكنني اذ آخذ بعين الاعتبار ، امكانية أن تشك اللجنة الحكومية للسينما وهيئة مفوضي الشعب بقدرتنا على بناء الشيء السينمائي بشكل سليم ايديولوجيا وتقنيا ، فانني أضم الى المذكرة التقريرية رسما توضيحيا لهجوم الكاميرات السينمائية وسجلا تقريبيا للاشخاص والاماكن .

(١٩٢٣)

حول اهمية السينما « غير التمثيلية »

نحن نؤكد ، أنه على الرغم من الوقت الطويل نسبيا ، لوجود مفهوم « السينما توغراف » ، وعلى الرغم من تعدد الدراما المنتجة ـ النفسية ، الحياتية اليومية ، التاريخية ، البوليسية ، وعلى الرغم من هذا العدد من صالات السينما الذي يصعب حصره ، فان السينما في شكلها الحالي غير موجودة كما انه لم

يتم ادراك مهامها الاساسية •

ونحن نجرأ على ان نؤكد هذا على أساس المعلومات التي بحوزتنا حول العمل ، وعلى أساس التجارب التي تتم عندنا وفي الخارج •

ما هو جوهر القضية ؟

تكمن القضية في أن السينما وقفت وتقف الآن في الطريق الخاطىء • ان سينما الامس واليوم ،ليست أكثر من قضية تجارية • لقد رسم طريق تطور السينما وفق تصورات الربح • وليس من الغريب : ان التجارة الواسعة بالافلام ، بالرسوم التزينية للكتب ، بالاغاني الرومانسية ، وبطبعات بينكرتون قد أعمت أبصار المنتجين وجرتهم اليها •

ان كل فيلم ، ليس الا جمجمة أدبية تم تلبيسها بالجلد السينمائي •

وفي أحسن الاحوال ينمو الشحم السينمائي واللحم السينمائي تحت هذا الجلد (كما في أفلام المعارك الاجنبية مثلا) • ولكننا لا نرى الهيكل السينمائي أبدا • ان أفلامنا ليست أكثر من « مكان بلا عظام » معروف لدى الكل ، منصوب على وتد من الحور على ريشة الاوز التي يستعملها الاديب •

انني ألخص ما سبق وقيل : لا توجد أشياء سينمائية • يوجد تعايش بين التزيين السينمائي ، والمسرح ، والادب والموسيقى وكل ما تيسر والى ما شاء الله •

أريد أن تفهموني بشكل صحيح • اننا كنا سنحيي بكل روحنا استعمال السينما لمساعدة كل فروع المعرفة الانسانية •

ولكننا نقر بأن وظائف السينما هذه هي ثانوية وتزينية • لن نسى ولا لدقيقة من الزمن ، ان المقعد يصنع من الخشب وليس من الطلاء الذي يغطيه • ونحن نعرف بثقة ان الحذاء يصنع من الجلد وليس من الدهان الذي يجعله يلمع • هنا يكمن جوهر الفظاعة . هنا الهفوة التي لا يمكن تصليحها ، حيث انكم حتى الآن تعتبرون ان وظيفتكم هي ـ تنظيف أحذية أدبية ما ، بمعونة الدهان السينمائي (اما أفلام المعارك فتوضع على أحذية فرنسية عالية الكعب) •

منذ زمن ليس بالبعيد ، وعلى ما أظن ، أثناء مشاهدة العدد السابع عشر من « الحقيقة السينمائية » صرح فلان من السينمائيين : « هذا هراء • هؤلاء صانعي أحذية وليسوا سينمائيين » • وقد أجابه المصمم الكسي جان وكان واقفا على قرب ، بنوع من المنطق : « لو توفر لنا عدد أكبر من صانعي الاحذية هؤلاء ، لكان كل شيء على ما يرام » •

وأنا أتشرف بأن أعلن باسم مؤلف « الحقيقة السينمائية » ، انه جد مسرور بهذا الاعتراف النهائي بأنه صانع الاحذية الاول في السينما الروسية •

ان هذا لافضل من : « فنان السينما الروسية » •

ان هذا لافضل من : « مخرج أفلام روائية » •

ليذهب الدهان الى الشيطان • لتذهب الاحذية المصنوعة من المادة الملمعة الى الشيطان • فلنعطي أحذية من الجلد تتساوى مع أوائل صانعي الاحذية من السينمائيين الروس ـ عيون السينما •

نحن صانعي الاحذية السينمائيين ، نقول لكم يا ماسحي الاحذية : نحن ننكر عليكم أية خبرة في صنع الاشياء السينمائية. واذا كان بالامكان الاشارة الى الخبرة كنوع من الامتياز ، فاننا نجير هذا الحق كليا لنا .

ان هذا الشيء التافه الذي استطعنا عمليا انجازه ، هو مع ذلك أكبر من لا شيئكم ، الذي يستمر منذ سنوات . نحن الاولين الذين بدأوا في صنع الاشياء السينمائية بأيديهم العارية ــ وان كانت خشنة ، بدون بريق ، وان تكن فيها بعض الشوائب ، الا انها مع ذلك الاشياء التي نحتاجها ، الاشياء الضرورية ، المندفعة في الحياة والتي تتطلبها الحياة .

نحن نعرف الشيء السينمائي بكلمتين : « ارى » المونتاجية.

ان الشيء السينمائي ، هو دراسة كاملة للرؤية المكتملة ، تم تدقيقها وتعميقها بواسطة كل الاجهزة البصرية الموجودة ، وبشكل أساسي بواسطة الكاميرا السينمائية ، التي تجري تجاربها في الزمان والمكان .

ان الحياة ــ هي حقل الرؤية .

ان الحياة ــ هي مادة البناء المونتاجي .

ان الحياة ــ هي الديكور .

ان الحياة ــ هي الفنانون .

نحن لا نمنع ، بالطبع ، ولا نستطيع ان نمنع الرسامين من رسم لوحاتهم ، والموسيقيين من التأليف للبيانو ، والشعراء من تأليف القصائد للنساء . فلندعهم يتسلون ...

ولكن هذه هي ألعاب (على الرغم من أنها مصنوعة بموهبة)

وليست أعمالا حقيقية •

ان أحد الاتهامات الرئيسية الموجهة لنا ، هي اننا غير مفهومين من قبل الجماهير •

وحتى لو افترضنا ان بعض أعمالنا صعبة على الفهم ، فهل يعني هذا ان علينا أن لا نصنع أي عمل جدي أو أي بحث ؟

اذا كانت الجماهير تحتاج الى كتيبات دعائية سهلة ، فهل يعني هذا أنها ليست بحاجة الى مقالات لينين وانجلز الجدية ؟••• ربما يحيا بيننا الآن لينين السينما الروسية ، ولكنكم لا تسمحون له بالعمل ، لان نتائج أعماله ستكون جديدة وغير مفهومة •••

ولكن وضع الامور بالنسبة لاعمالنا لا يجري على هذا النحو • نحن في الحقيقة ، لم نصنع أي عمل أكثر غموضا للجماهير من أي دراما سينمائية كانت • على العكس ، فاننا اذ أقمنا علاقة بصرية متماسكة بين المواضيع ، استطعنا الى حد كبير أن نقلل من أهمية الكتابات وبهذا ، قربنا شاشة السينما من المتفرج قليل التعليم ، ولهذا أهمية خاصة في الوقت الراهن •

وهكذا ، فيما يبدو انه سخرية من « المربيات » الادبيين للعمال والفلاحين ، فان الآخرين يبدون أكثر فهما من « مربياتهم » ، غير المنيعين •••

وهكذا ، تبرز بوضوح وجهتا نظر •

الاولى ، وجهة نظر عيون السينما ، التي تضع هدفا لها تنظيم الحياة الحقيقية •

والثانية ، التوجه نحو الدراما الروائية ــ الدعائية ، المليئة بالمعاناة او بالمغامرات •

لقد تم توجيه كل الرأسمال الحكومي والخاص، كل الوسائل التقنية والمادية، خطأ، الى كفة الميزان الثانية (الدعائية الروائية).

نحن لا زلنا كما في السابق، نتمسك بالعمل بأيدينا العارية، وننتظر دورنا بثقة، لكي نمتلك الانتاج وننتصر.

(١٩٢٣)

العين السينمائية

(أخبار سينمائية من ستة فصول).

لقد اخترقت الحقيقة السينمائية جبهة الدراما السينمائية المتماسكة.

يجب أن لا يتم سد هذا الاختراق:
لا بفلينة السياسة الاقتصادية الجديدة،
ولا يجب ملئه بالزبالة التوفيقية.

ان ظهور عدد كبير من الافلام السينمائية البديلة، التي صنعها عيون السينما (العاملون في «الحقيقة السينمائية») ـ يجبر هؤلاء على القيام بهجوم حاسم وسابق لاوانه نوعا ما، على مملكة السينما البرجوازية. وقد تم تكليف خلية عيون السينما في مؤسسة السينما الحكومية (غوسكينو) بالقيام بالاعمال الاستطلاعية، لانها الاكثر خبرة. لقد تم انجاز خرائط هجوم الكاميرات السينمائية. ستجرى هذه الحملة السينمائية (من ٨ ـ ١٠ آلاف متر) تحت شعار وتحت اسم «العين السينمائية»، ستنفذ خلية السينما الحكومية الاستطلاع بكاميرا واحدة (لا

توجد بحوزتنا أكثر من واحدة) ، وستكون طبعا ، الجـزء الاول او بداية المعركة • والمشروع يتكون من ستة أجزاء •

يأخذ الجزء الاول بعين الاعتبار كوننـا عـزل تمامـا ــ فالتكنيك المهيأ لخدمة مشغلنا ؛ غـير مناسب لعملنـا • تدخـل الكاميرا في هذا الجزء بحذر الى الحياة ، تختار نقطة مـا سهلـة الحل ، وتدرس هذا الوضع البصري الذي أدخلت نفسها فيـه • ويتزايد في الاجزاء التالية عدد المساحات الخاصة للمراقبة ، مـع تزايد عدد الكاميرات • وتتم بالتدريج دراسة العالم المرئي عـن طريق مقارنة الاماكن المختلفة من الكرة الارضية ، وأجزاء الحياة المختلفة مع بعضها البعض • ويزيد كل جزء جديد الوضوح فـي فهم الواقع • وتتفتح العيون كما لـو انهـا للمرة الاولى ، عنـد الاطفال والكبار ، عند الاميين والمتعلمين • ويبدأ ملايين الشغيلة، بعد ان ينضجوا ؛ في الشك في ضرورة دعم التكوين البرجوازي للعالـم •

لا يشترك من جهتنا ، في هذه المعركة السينمائية العظيمة ، لا مخرج ولا ممثل ، ولا مصمم ديكور • نحن نستغني عن راحة الاستوديو ، ونكنس الديكور والملابس والمكياج • وكما أنه من غير الصحيح وصف المعارك الحربية التـي بدأت للتـو ، بشكل مسبق ، فمن غير الصحيح كتابة سيناريو لحملتنا السينمائية • ان عيون السينما ، وهم يبدأون من المادة باتجاه الشيء السينمائي ؛ وليس من الشيء السينمائي باتجاه المـادة ، ينقضون على المتراس الاخير (الاكثر حيوية) للسينما الروائية ــ اي عـلى السيناريو الادبي • يجب على السيناريو كعنصر غريـب عـلى السينما ، أن

يختفي الى الابد ، بغض النظر عما اذا كـــان السيناريو قصـــة ممثلة ، او سجلا مونتاجيا مسبقا •

نحن لا نستطيع منذ الآن رؤية نتائج حملتنا ، نحن لا نعرف ان كانت الثمانية ألف متر ، ستوقـــظ اكتوبرنـــا السينمائي • ان أقوى الاسلحة ، وأقوى التقنيات ، هـــي بحوزة البرجوازيـــة السينمائية الاميركية والاوروبية • لقـــد خـــدر أفيـــون السينما البرجوازية ثلاثة أرباع البشرية •

ان في امكان الاتحاد السوفييتي فقــط ، حيث الاجهـــزة السينمائية تحت سيطرة الحكومة ، بل وعليه ، ان يبـــدأ النضال ضد تعمية جماهير الشعب ، النضال من أجل « الرؤية » •

هذه هي معادلة عيون السينما الاكثر بساطـــة : ــ رؤيـــة وعرض العالم باسم الثورة البروليتارية العالمية •

(١٩٢٤)

ولادة « العيـــن السينمائية »

لقد بدأ هذا منذ السنوات المبكرة ، من تآلف مجموعة من الروايات الخيالية (« اليد الحديدية » « ثورة في المكسيك ») • من بعض المقالات القصيرة (« مطـــاردة الحيتـــان » ، « صيـــد الاسماك ») • من قصائد (« ماشا ») • من الاشعار الساخـــرة والهجائية (« بوريشكيفتش » ، « الفتاة ذات النمش ») •

ثم تحول هذا الى اهتمام بمونتاج التسجيلات الاختزالية ، وتسجيلات الغرامافون • تحول الى حماس خـــاص نحـــو المسألة المتعلقة بامكانية تسجيل الاصوات الوثائقية • الى تجارب تسجيل

ضجيج الشلالات وأصوات مصنع قطع الخشب وغيرها ، عن طريق الكلمات والاحرف •

وفي يوم من أيام الربيع من عام ١٩١٨ ، كنت عائدا من محطة القطار • كانت لا تزال تطن في أذني صفارات وقرقعات القطار المبتعد ••• شتيمة من انسان ما ، ••• قبله ، صرخة اعجاب من أحدهم ••• ضحكة ، صفير ، أصوات ، دقات جرس المحطة ، صوت القاطرة وهي تنفث الدخان ، ••• همسات ، تأوهات ، تحيات الوداع ••• وكانت أفكاري تعمل بسرعة : يجب أخيرا ، ان نحصل على تلك الآلة التي لن تصف ، بل ستسجل ، ستصور هذه الاصوات فوتوغرافيا • فعدا ذلك ، يستحيل تنظيمها وتوليفها • فهي تهرب ، كما يهرب الزمن • فهل هذه الآلة هي الكاميرا السينمائية ؟ تسجيل المرئي •• تنظيم العالم المرئي وليس المسموع • ربما هنا يكمن الحل ؟•••

وفي هذه اللحظة كان لقائي مع ميخائيل كولتسوف ، الذي عرض علي العمل في السينما •

لقد بدأت اللجنة السينمائية في مالو غينيزينكوفسكي رقم (٧) في العمل على اصدار مجلة « الاسبوع السينمائي » • ولكن هذا لم يكن سوى اول ما تعلمته • وهو لا يفي بكل ما أريد • فان عين الميكروسكوب تخترق تلك المجالات التي لا تخترقها عين الكاميرا السينمائية • كما ان عين التلسكوب تصل الى عوالم بعيدة لا تصل اليها عيني غير المسلحة • اذن ، كيف هو الامر بالنسبة للكاميرا السينمائية وما هو دورها بالنسبة لمسألة هجومي على العالم المرئي ؟

هذه الافكار هي حول «العين السينمائية» • وهي تولد كعين سريعة • وفيما بعد توسعت التصورات حول « العين السينمائية: »

« العين السينمائية » كتحليل سينمائي •

« العين السينمائية » ، « كنظرية الفواصل » •

« العين السينمائية » كنظرية النسبية على الشاشة ـ والخ•

سألغي الـ ١٦ كادر في الثانية المعهودة • يعتبر تصوير الرسوم المتحركة ، والتصوير بالكاميرا السينمائية المتحركة ، وغيرها من الوسائل العادية للتصوير ، اضافة للتصوير السريع •

تفهم « العين السينمائية » ، على « انها ما لا تراه العين » •

على انها ميكروسكوب وتيليسكوب الزمن ،

على انها نيجاتيف الزمن ،

على انها امكانية الرؤية بدون حدود وأبعاد ،

على انها قيادة الكاميرات السينمائية عن بعد ،

على انها عين الرؤية البعيدة (Tele - eye) •

على انها عين التصوير بالاشعة •

على انها « الحياة بغتة » والخ • والخ •

تكمل كل هذه التعريفات المختلفة بعضها البعض ، لان عين السينما تعني :

كل الوسائل السينمائية ،

كل الاختراعات السينمائية •

كل الاساليب والطرق ،

التي عن طريقها يصبح بالامكان كشف وعرض الحقيقة •

لا « العين السينمائية » من أجل « العين السينمائية » ، بل

الحقيقة بوسائل وامكانيات « العين السينمائية » ، أي الحقيقة السينمائية .

لا « التصوير بغتة » من أجل « التصوير بغتة » بل من أجل اظهار الناس بدون أقنعة ، بدون مكياج ، من أجل ان تلتقطهم عين الكاميرا في اللحظة التي لا يمثلون فيها ، وان تقرأ أفكارهم ، معراة بواسطة الكاميرا السينمائية .

« العين السينمائية » هي امكانية جعل الشيء غير المرئي مرئيا ، غير الواضح ــ واضحا ، المتخفي ــ بارزا ، المقنع ــ مكشوفا ، التمثيل ــ تصرفا طبيعيا ، الكذب حقيقة .

« العين السينمائية » هي تمازج العلم مع الافلام الاخبارية بهدف النضال من أجل التفسير الشيوعي لرموز العالم ، هي محاولة عرض الحقيقة على الشاشة ــ الحقيقة السينمائية .

(١٩٢٤)

حول « الحقيقة السينمائية »

ترتبط « الحقيقة السينمائية » من جهة ، مع الاخبار القديمة . وهي من جهة أخرى ــ بوق عيون السينما الحديث . وعلى أن أتوقف في هذا البحث عند هاتين النقطتين .

لقد استبدلت أخبار « باتيه » وأخبار « غومون » وأخبار لجنة سكوبيليفسكي ، بعد ثورة « بالاسبوع السينمائي » الذي أصدرته لجنة السينما والفوتوغراف لعموم روسيا .

ان كل ما يتميز به « الاسبوع السينمائي » عن الاخبار السابقة عليه هو ان الكتابات ، كانت « سوفيتية » . لقد بقي

محتواها نفسه ـ ذات الاستعراضات والجنازات • وقد حدث انني بدأت العمل السينمائي في هذه السنوات وأنا قليل الخبرة بتقنية السينما • وهي على الرغم من حداثتها أوجدت حتى ذلك الوقت تقاليد راسخة ، يمنع العمل خارج حدودها • وتعود الى هذا الزمن تجاربي الاولى لتجميع قطع الافلام المتناثرة في مجموعات مونتاجية متوافقة الى حد ما •

لقد نجحت احدى هذه التجارب كما بدا لي وقتها ، ولاول مرة تولدت الشكوك عندي في الحاجة الى الصلات الادبية بين اللحظات المرئية المنفردة الملصقة مع بعضها البعض • ولقد اضطررت الى ايقاف التجارب لوقت ما ؛ بسبب من العمل في فيلم بمناسبة ثورة اكتوبر •

لقد كانت هذه الاعمال القاعدة ، التي اعتمدتها فيما بعد للاقتراب من « الحقيقة السينمائية » •

وقد صدف اننا في فترة التجارب هذه ، قمنا نحن (بعض الاشخاص) ، الذين فقدنا ثقتنا بامكانيات السينما الروائية ، وامنا بقوانا ، باصدار المشروع التحضيري للبيان ، الذي أثار ضجة كبيرة وتسبب في بعض اللحظات المتعبة لرسلنا السينمائيين الروحيين •

عدت من جديد بعد انقطاع طويل (الجبهة) الى لجنة السينما والفوتوغراف لعموم روسيا وانتقلت بسرعة الى الاخبار• لقد كنت شديد الحذر في الاعداد الاولى من « الحقيقة السينمائية » ، اذ انني قد تعلمت من تجربتي المرة • ولكنني مع ازدياد قناعتي ؛ بأن تعاطف المتفرجين ، او بعض منهم ان لم نقل

اكثرهم ، الى جانبي ، زدت من ضغوطي على المادة •

وبالتوافق مع الدعم الذي وجدته في شخص المصمم الكسي غان ، الذي كان يصدر وقتها مجلة « كينو فوتو » قمت بمواجهة كل المعارضة (النامية) الداخلية والخارجية •

وعندما جاء العدد العاشر من « الحقيقـة السينمائية » كان حماسي على أوجه •

أثار العدد الثالث عشر من « الحقيقة السينمائية » دعما غير متوقع من قبل الصحافة •

بعد العدد الرابع عشر حصل ما أثار دهشتي ـ فقد توحدت الاصوات على تشخيصي « بالمجنون » ولقد كان هذا ذروة الازمة بالنسبة لوجود « الحقيقة السينمائية » •

لقد تميز العدد الرابع عشر من « الحقيقة السينمائية » في ذلك الوقت ، ليس فقط عن الاخبار بشكل عام ، بل وعن الاعداد السابقة من « الحقيقة السينمائية » •

لم يفهم الاصدقاء ، فهزوا رؤوسهم • صرح المصورون السينمائيون بأنهم سيتوقفون عن التصوير « للحقيقة السينمائية » • بينما لم تسمح الرقابة أبدا « بالحقيقة السينمائية » (وبشكل أدق سمحت ، ولكنها اختصرت نصف العدد تقريبا ، وهذا يساوي هلاكه) • واعترف انني قد تضايقت • فقد كنت أرى ان بناء الفيلم سهل وواضح • ولم أفطن بسرعة ، الى ان مهاجمي ، الذين تربوا على الادب ، غير قادرين بحكم العادة ، على الاستيعاب بدون الصلة الادبية بين المواضيع •

لقد تمكنا فيما بعد من حل هذه المشكلة • لقد تقبلت نوادي

العمال والشباب الفيلم بشكل جيد • ولم نضطر الى العناية بجمهور الخطة الاقتصادية الجديدة ـ فان هذه « الاضرحة الهندية » الفاخرة قد استقبلته بين أحضانها •

انتهت الازمة ، ولكن الصراع استمر •

لقد قامت « الحقيقة السينمائية » بمحاولات بطولية لكي تحمي بجسدها ، البروليتاريا ، من التأثير المتصاعد للدراما الروائية • لقد بدت هذه المحاولات مضحكة للكثيرين • فان هذا العدد ، الضئيل من نسخ « الحقيقة السينمائية » في أحسن الاحوال ، يستطيع خدمة آلاف الشغيلة وليس الملايين •

ولكنه على الرغم من أن دور « الحقيقة السينمائية » غير كبير بالنسبة لخلقه برنامج العروض الموسع للعمال ، فان دورها الدعائي في نضالها ضد برنامج عروض الصالات التجارية ، بدا كبيرا جدا •

لقد تبدد الاتهام بسرعة • ان بعض من ذمونا ، ذوي الرؤية البعيدة ، قد فهموا وبدأوا على عجل في تقليدنا في أعمالهم • بل انه وجد من قام بهذا في وقت سابق • ولكن الكثيرين بقيوا معادين لاعمالنا •

تكيل كومة من الكتاب المحافظين قصيري النظر ، المدائح بلا تعب للمعلبات السينمائية (التي تستورد بشكل أساسي من الخارج) • وهم يدعمون اعداد مثل هذه النماذج السينمائية المشابهة عندنا (والحق ، من نوعية اكثر سوءا) • انهم يقتلون بمساعيهم الغبية هذه كل بداية ثورية ، ولو صغيرة ، من الجذور •

لا ينصح بالتخلص من المربيات غير المتينات • فانهن سيقمن

بالبرهان على سبيل الانتقام ، على ان المظلات التي كانت تحمي الجمهور من المطر ، أي من عيون السينما ، كانت بحوزتهن بالذات . وعندما يتوقف المطر وتضيء شمس الدراما الفنية فانهن مسبقا سيحركن المراوح أمام الجمهور . ان عناية هؤلاء النقاد هي ما سيجعل النموذج الكريم للبطل ـ المليونير الاميركي يضيء داخل قلب البروليتاريا الروسية الجاف .

ان معظم العاملين في السينما الروائية ، معادون بشكل خفي أو واضح ، « للحقيقة السينمائية » ولعيون السينما . وهذا أمر مفهوم تماما ، لانه فيما لو انتصرت وجهة نظرنا ، فانهم سيضطرون اما لتعلم العمل من جديد ، او لترك السينما نهائيا .

لا تشكل لا هذه المجموعة ولا تلك أي خطورة مباشرة على نماء خط عيون السينما .

ان المجموعات التي شكلت حديثا ، الانتقالية ، أو كما يقال ، التوفيقية ، والانتهازية هي أكثر خطورة . انها تستعير وسائلنا وتنقلها الى الدراما الفنية ، وبهذا تقوي مواقعها .

ان اعداءنا ، وهم يهاجمون « الحقيقة السينمائية » يشيرون بكراهية ، الى انها تصنع من مواد مصورة سابقا ، وهي بالتالي مواد عرضية .

ان هذا ، حسب رأينا ، يعني ان الاخبار تنتظم من أجزاء الحياة في الموضوع ، وليس العكس . وهذا يعني أيضا ان « الحقيقة السينمائية » لا تصف الحياة وفقا لسيناريو الاديب ، بل تلاحظ وتسجل الحياة كما هي ، وفقط بعد ذلك تصل الى استنتاجات حول ملاحظاتها . اذن ، فان هذا هو امتيازنا وليس عيبنا .

تصنع « الحقيقة السينمائية » من مادة ، كما يصنع البيت من الآجر • فمن الآجر يمكن بناء فرن وجدار للكرملين وأشياء كثيرة أخرى • ويمكن بناء أشياء سينمائية مختلفة من المادة المصورة • وكما نحتاج الى آجر جيد لاجل البيت ، نحتاج الى مادة سينمائية جيدة لصنع الاشياء السينمائية • من هنا الموقف الجدي من الاخبار السينمائية ، من مصنع المادة السينمائية ، حيث الحياة وهي تمر عبر عدسة الكاميرا السينمائية ، لا تمضي الى الابد دون ان تترك أثرا ، بل تترك وراءها أثرا ـ دقيقا يستحيل تقليده •

تعتمد النوعية التقنية ، والقيمة الاجتماعية والتاريخية للمادة ، على الطريقة التي ندخل فيها الحياة الى عدسة السينما ، على الطريقة التي نثبت فيها الاثر المتروك ، وفي المستقبل ، ستعتمد على ذلك نوعية الشيء كله •

ان « الحقيقة السينمائية » الثالثة عشر ، والتي صدرت بمناسبة عيد ميلاد لينين ، قد بنيت من مادة ، تحدد العلاقات المتبادلة بين عالمين : العالم الرأسمالي ، والاتحاد السوفييتي • ان المادة غير كافية ولكنها قادرة على التعميم •

من الممتع ان نلاحظ ، ان العروض بدأت تنهال علينا بعد مرور عام على اصدار « الحقيقة السينمائية » الرابعة عشر • وكما ترون ، فان الاخبار لم تشيخ ، وهي لن تصل الشيخوخة قريبا • ومع ذلك ، فان هذا العدد من « الحقيقة السينمائية » هو الذي كان في وقته الاكثر تعرضا للشتم •

تكشف « الحقيقة السينمائية » الخامسة عشر والسادسة

عشر مواد عدة أشهر : الاولى شتائية ، والثانية ربيعية ، والاثنتان ذوات طابع تجريبي •

لقد صدرت « الحقيقة السينمائية » السابعة عشر ، لمناسبة يوم افتتاح المعرض الزراعي لعسوم روسيا • وهي لا تقدم المعرض ، بقدر ما تعرض « الدورة الدموية » التي سببتها فكرة المعرض الزراعي • خطوة كبيرة من الحقول الى المدينة : قدم في الحصاد وسط الاشجار ، والاخرى تهبط فوق أرض المعرض •

« الحقيقة السينمائية » الثامنة عشر هي ركض الكاميرا السينمائية من برج ايفل في باريس عبر موسكو الى مصنع ناديجنسكي البعيد • لقد اثر هذا الركض عبر ثمالة الوجود الثوري ، تأثيرا هائلا على المتفرجين المخلصين •

أيها الرفاق ، لا تعتبروا ما أقوله مديحا للذات ، ولكن بعض الاشخاص ، قد رأوا من واجبهم ان يخبروني انهم يعتبرون يوم مشاهدة « الحقيقة السينمائية » الثامنة عشر يوم انعطاف في فهمهم للواقع السوفييتي •

ستشاهدون اليوم « الحقيقة السينمائية » التاسعة عشر • ومن المستحيل عرض الاعداد الباقية ، فقد اهترأت بحيث يستحيل معرفتها •

لا أجرؤ على أن أروي بالكلمات موضوع « الحقيقة السينمائية » الاخيرة ، فهي مبنية بشكل مرئي • انها تربط بخيوط مرئية متعددة ، المدينة مع القرية ، الجنوب مع الشمال ، الشتاء مع الصيف ، الفلاحات مع العاملات ، وفي النهاية تقود الى عائلة واحدة ، هي عائلة فلاديمير ايليتش لينين الرائعة • ها هو

لينين حي ، ها هو لينين ميت • ان الحـــزن المتعاظـم والشعور بالواجب يجبران الزوجة والاخت ، على الاستمرار فـي العمـل بطاقة مضاعفة • تكدح الفلاحات ، وتكدح العاملات ، وتكـدح عاملة المونتاج وهي تختار النيجاتيف « للحقيقة السينمائية » •••

في نفس الوقت الـذي كانت تصور فيــه « الحقيقــة السينمائية » سيطر عيون السينما على مجال آخــر ، يبدو ان لا علاقة مباشرة له بمهامنا ــ وهو مجال الافلام الهزليــة والدعايــة السينمائية • ثمة أسباب دعتنا لتعلم السيطرة على هذا السلاح • سيكون هذا السلاح مفيدا في وقته •

ان العمل التالي لعيون السينما هو فيلــم تجريبي ، نقــوم بصنعه بدون سيناريو ، بدون الحاجة المسبقة الى مـــا يشبــه السيناريو •

ان هذه المحاولة ، ــ هي استكشاف صعب وخطير لا يجدر المضي فيه بدون سلاح من الناحية الاقتصادية والتقنية • ولكننــا لا نملك الحق في التخلي عن ما نعتقده امكانية مستحيلة •

أيها الرفاق ، ستشاهدون على الشاشات السوفيتية ، فــي وقت قريب ، بل ربما قبل ظهور أعمالنا التالية ، مجموعة مــن النسخ المقلدة ، مجموعة من الافــلام السينمائية ، التــي تسعى لتقليد عيون السينما • سيحاول الممثلون فــي قسم منها ، تمثيل الحياة الحقيقية ضمن وضع ملائم ، وفي القسم الآخــر ، سيقوم أناس حقيقيون بتنفيذ أدوار وفق أكثر السيناريوهات ارهافا •

انها أعمـــال التوفيقيين ــ « السينمائيــين المنشفيك » • وستكون هذه الاعمال شبيهة بأعمالنا ، تماما كمـــا يشبه الشيء

المزيف الشيء الحقيقي ، كما تشبه الالعاب الميكانيكية الكبيرة الاطفال الصغار •

ان حريق الفن العالمي قريب • يركض في هلع العاملون في المسرح ، الرسامون ، الادباء وأساتذة الباليه وغيرهم من البلابل ، شاعرين باقتراب الموت • انهم يهرعون الى السينما بحثا عن ملجأ • ان الاستوديو السينمائي هو آخر حصن للفن •

هنا سيحتمي عاجلا أم آجلا كل أنواع السحرة ذوي الشعر الطويل • ستحصل السينما الفنية على نجدات عظيمة ، ولكنها لن تنجو ، بل ستموت ومعها كل الجنود مسعفي الارواح •

سيتم تفجير برج بابل الفن بواسطتنا •

(١٩٢٤)

« العين السينمائية » والدراما الفنية

أيها الرفاق ، انني أتحدث باسم مجموعة عيون السينما • وكما يعلم معظمكم ، فان هذه المجموعة لا تربط وجودها ولا عملها بما يسمى « الفن » •

نحن منشغلون بشكل مباشر بدراسة الظواهر الحياتية المحيطة بنا • اننا نصنع القدرة على عرض وتفسير الحياة كما هي ، في مرتبة أعلى بكثير من تلك اللعبة المسلية مع الدمى ، التي يدعوها الناس المسرح والسينما والخ •••

ان موضوع ندوة اليوم نفسه « الفن والحياة » لا يهمنا أكثر من ، مثلا ، موضوع : « الحياة وتنظيم الحياة » لاننا ، وأكرر ، نعمل في المجال الاخير ونعتبر عملنا صحيحا •

رؤية الحياة والاصغاء اليها ، ملاحظة تعرجاتها وانعطافاتها ، وتلقف قرقعة عظام نمط الحياة القديم تحت مكبس الثورة ، وتتبع نمو العضوية السوفييتية الفتية ، وتثبيت وتنظيم بوادر حياتية نموذجية منفردة ، في كل ، في خلاصة ، في استنتاج — تلك هي مهمتنا المباشرة •

انها وظيفة عظيمة الاهمية ، ولا تقتصر مطلقا على أهميتها التجريبية وحدها • انها اختبار لكل زمننا المتحول ككل ، وهي في ذات الوقت اختبار عيني ، لكل مرسوم او قرار منفرد •

انها ميزان حرارة او مكثف سوائل (اريو ميتر) واقعنا • وان أهميتها ، هي بدون شك أعلى من بدع مؤلفين منفردين ، ادباء أو مخرجين منفردين •

لا يكفي لهذه الوظيفة ، طبعا ، بعض الوجوه او بعض عشرات الوجوه • انها وظيفة يجب طرحها ، على اتساع كل الدولة السوفييتية •

يجب على مجموعة العاملين الحزبيين والسوفييت ، الذين يتوجهون في اللحظة الحاضرة بدون ثقة نحو ما يسمى : « السينما الفنية » ، أن يديروا ظهرهم لهذا العمل غير الجاد في جوهره ، وان يلقوا بكل قوتهم ، بكل أهميتهم وبكل تجربتهم باتجاه دراسة واختبار واقعنا ، بواسطة الكاميرا السينمائية •

ان الجهاز الذي ينمو باستمرار والمؤلف من المراسلين العماليين والفلاحين ، يشكل ضمانة ان هذا العمل سيكون حقيقيا وليس وهميا ، وانه يمكن تنظيم الملاحظة بحيث تكون كافية من ناحية السعة والعمق وانه بوسع الكاميرا السينمائية ان

تعكس على الشاشة بشكل مكثف مزاج وتعبئة الجماهير •
انما نستطيع بواسطة التنظيم الذكي للمادة الحقيقية المصورة ان نصنع الشيء السينمائي ، الذي يملك تأثيرا دعائيا كبيرا ، بدون هذه التلميحات التمثيلية الحشرية ، والتي لا تبعث على الثقة ، وبدون البدع الخرافية البوليسية ، لتلك الوجوه « الملهمة » أو غيرها •

يجب ان تحتل الدراما الفنية في خطة العروض السينمائية ، ذلك المكان الذي تحتله الآن الاخبار السينمائية •
يجب ان يملأ الجزء الباقي من البرنامج بأعمال العين السينمائية في المجال العلمي والدراسي والحياتي •
تدغدغ الدراما السينمائية الاعصاب • والعين السينمائية تساعد على الرؤية •
تغطي الدراما السينمائية العين والدماغ بضباب محبب ، والعين السينمائية تفتح العيون وتوضح البصر •
تنتج عن الدراما السينمائية شوكة في الحلق • وعن عين السينما هواء الربيع العليل ينفخ في الوجه ، امتداد السهول والغابات ، وسعة الحياة •

هل حقا ، انه اذا كانت الخلة الاقتصادية الجديدة ، واذا كان أصحاب المتاجر الصغيرة ، لا زالوا كما كانوا زمن القيصر ، وانه ينقصهم فقط عشرة بالمئة ، كي يصلوا الى مرحلة « الاحتكار » ، فانه أيضا على افلامنا السينمائية ، أن تتميز عن الافلام المستوردة وأفلام زمن القيصر بنسبة عشرة بالمئة فقط ؟
وهل حقا ، انه علينا باسم الارباح ، ان نسكر البروليتاريا

بالفودكا السينمائية مضيفين لها مسحوق دعائي كعلاج واق ضد السم ؟

يمكن آن نتحمل الكثير ـ يمكن ان نتحمل الخطة الاقتصادية الجديدة ، اذا ما عرفنا الى أين نسير ، اذا ما رأينا ولو الهدف البعيد أمامنا .

ويمكن ان نتحمل الدراما السينمائية ومن يبدعها ـ كهنة الفن ، ولكن لا يجب ولا لدقيقة ولا للحظة ان نجعل هذا ، هدفا أساسيا للانتاج السينمائي السوفييتي .

(١٩٢٤)

أساس « العين السينمائية »

ان حركة « العين السينمائية » التي تتزعمها نحن عيون السينما ، العاملين في السينما الاخبارية ـ هي حركة ذات طبيعة دولية ، يسير تطورها جنبا الى جنب مع الثورة البروليتارية العالمية .

ان مهمتنا الاساسية البرنامجية ، هي مساعدة كل مضطهد على حدة ، وكل البروليتاريا بشكل عام في سعيها نحو استيعاب الظواهر الحياتية المحيطة بها .

ان اختيار الوقائع التي ينقلها عيون السينما ـ المراقبون ، او المراسلون العمال ـ السينمائيون (ارجو ان لا تخلطوا الامر مع تقارير المراسلون العمال ـ السينمائيون) تتنظم بواسطة المؤلفين السينمائيين حسب تعاليم الحزب ، تتوزع في أكبر عدد ممكن من النسخ وتعرض في كل مكان .

ان طريقة البث الاذاعي للصور *، التي تم اختراعها في الوقت الحاضر يساعدنا أكثر على الاقتراب من هدفنا الاساسي المقدس ـ وهو وصل جميع الشغيلة المتناثرين في جميع أنحاء العالم، بوعي واحد، برباط واحد، بارادة جماعية واحدة للنضال من أجل الشيوعية .

اننا نسمي وظيفتنا هذه « العين السينمائية » . فك رموز الحياة كما هي . التأثير عن طريق الوقائع على وعي الشغيلة .

ان ما نسميه « اذن الراديو » يفعل الشيء ذاته في مجال السمع ، أي تنظيم العالم المسموع .

وطالما اننا نبحث عن التأثير عن طريق الوقائع، وليس عن طريق التمثيل، والرقص والاشعار، فان هذا يعني اننا نولي اهتماما ضئيلا لما يدعى « الفن » .

نعم أيها الرفاق، اننا وكما يعلم الكثيرون منكم، ننحي الفن، الى أقصى أطراف وعينا .

وهذا أمر مفهوم كليا . طالما نحن نضع بشكل مباشر في مركز اهتمامنا ومركز عملنا الحياة نفسها، وطالما انتم ونحن، نفهم تثبيت الحياة على انه تثبيت العملية التاريخية، فاسمحوا لنا، نحن تقنيي وايديولوجيي هذا العمل، ان نضع أساسا لملاحظتنا البناء الاقتصادي للمجتمع، الذي لا يحمي نفسه من عين المتفرج بستار عطر من القبلات والالعاب السحرية البناءة أو غير البناءة .

نحن ندخل في وعي الشغيلة الوقائع المنظمة المثبتة والمنتقاة بعناية (الكبيرة والصغيرة) سواء منها المتعلقة بحياة العمال أنفسهم او بحياة أعدائهم الطبقيين، وذلك بدلا عن النسخ المقلدة

---

* التلفزيون .

للحياة (العروض المسرحية ، الدراما السينمائية والخ ..) .

ان مهمتنا هي اقامة صلة طبقية بصرية («العين السينمائية») وسمعية (« اذن الراديو ») بين بروليتاريا جميع الامم والدول على قاعدة التفسير الشيوعي للعالم .

(١٩٢٥)

الى عيون السينما في الجنوب

أحييكم أيها الرفاق ، باسم اجتماع قادة حلقات « العين السينمائية » .

ان رسالتكم بعد لقاءنا الاول في موسكو ، هي خطوة سليمة باتجاه اقامة علاقات متينة بيننا .

ستجدون معظم الاجابات على الاسئلة حول المواضيع التي تهمكم في الكتاب الذي يصدر في هذا الشهر عن الثقافة البروليتارية ، والذي يحتوي على مقالنا الموسع « العين السينمائية » (سأرسل لكم الكتاب او المقالة) . وسيصدر قريبا كتاب او كتيب له نفس العنوان ، وسيكون سندا اساسيا لكل عين سينمائي . وسيحتوي الكتاب بالاضافة الى المقالات ، على البرنامج والنظام الاساسي للمنظمة .

وحتى ذلك ، سأسعى ضمن حدود الرسالة ان اعطي جوابا مختصرا على اسئلتكم . ان برنامجنا الاساسي ليس الانتاج السينمائي الممتع والمربح (وهذا نتركه للدراما الفنية) ، بل الصلة السينمائية بين شعوب الاتحاد السوفياتي وكل العالم على قاعدة التفسير الشيوعي لما هو موجود حقيقة .

يجب النضال بحزم ضد سيطرة المخرجين ، الكهنة على الانتاج ، ضد ملاء السوق بالبضاعة السينمائية الفاسدة •

يجب القيام بحملة دعائية واسعة في الصحافة ، يجب عدم السماح بالانجرار وراء نجاحاتنا في تقليد البضائع الفاسدة المستوردة ، ويجب دعم « الحقيقة السينمائية » وبقية اعمال عيون السينما •

واما ما يخص النوادي العمالية ، والعروض المتنقلة في القرى ، وقاعات القراءة ، فان هجوم الاخبار هناك يسري في كل مكان (وخاصة هناك حيث السينما تعرض للمرة الاولى) •

هناك فقدان ثقة مميزة للفلاحين بصدد كل ما هو مصطنع ، وبشكل خاص بصدد الفلاحين « المزيفين » على الشاشة •

لقد بينت مراقبة المتفرجين الفلاحين ، اثناء العروض السينمائية في القرى النائية ، ان الحدود التي يصنعها الفلاح بين الدراما الفنية ، المجازية ، والاخبار السينمائية ، هي عميقة للغاية•

ويمكن مقارنتها بالفروق في التقبل بين لعبة القماش وبين الطفل الحي ، بين صورة مرسومة لحصان وبين الحصان ذاته •

علينا ان نستغل فقدان الثقة هذا ، الطبيعي والعادل بالسينما « اللعبة » من اجل الدعاية للاشياء السينمائية المكونة من اناس حقيقيين ووقائع ، للشيء السينمائي بدون ممثلين ، بدون ديكور والخ ••• فسيقوم المتفرج العامل والفلاح ، بعد ان يثقف بصره بالاشياء السينمائية الحقيقية (بدون قمر ، بدون حب ، بدون مادة بوليسية) ، بفرض ارادته على الانتاج السينمائي ، الذي لا يزال حتى الآن يتوجه كليا نحو الجمهور التجاري •

اني انصحكم بأن تسعوا جهدكم ، كــي يشعر المتفرج ان اعمالكم الاخبارية الاولى تتجه نحــو الوجهة العلمية فــي عرض الواقع •

تعرفوا على تصويــر الرسوم المتحركــة ، وبقيــة انــواع التصوير • عمقوا ملاحظاتكم حــول الحيــاة قارنوها بالمعطيات العلمية •

احتفظوا بكل انجازاتكم واختراعاتكم وتصوراتكم العملية، بحثا عن امكانية تحقيقها في الواقع •

تخلوا مؤقتا عن تصوير الاستعراضات والجنازات (لانهــا اصبحت مملة ومزعجــة) واخبــار الاجتماعات المليئــة بخطبــاء يتحدثون الى ما لا نهاية (لانها غير قابلة للنشر عبر الشاشة) •

نظموا المادة في اشياء سينمائية غير كبيرة • اصدروا مثلا ، « الحقيقة السينمائية الروسية » : واي شيء من هذا القبيل •

وعندما يكتمل تدريبكم ، انتقلوا الى الاعمال الكبيرة مــن نوع « العين السينمائية » •

(١٩٢٥)

الحقيقة السينمائية والحقيقة الاذاعية
(مقترحــات)

يجب ان يرى عامل النسيج ، عامــل مصنع تركيب الآلات ، عندما يجهز هذا الاخير الآلة الضرورية لعامــل النسيج • يجب ان يرى عامل مصنع تركيب الآلات ــ الفحام الــذي يعطي للمصنع الوقود الذي يحتاجه ــ الفحم • يجب ان يرى الفحام الفلاح، الذي ينتج الخبز الضروري له •

يجب على كل الشغيلة ان يروا بعضهم البعض ، لكي يقيموا فيما بينهم الصلة الوثيقة التي لا يمكن فكها • يجب ان يرى عمال الاتحاد السوفييتي انه يوجد ايضا في الدول الاخرى ، ـ في فرنسا ، في انكلترا ، في اسبانيا وغيرها ، ـ في كل مكان يوجد شغيلة مثلهم :، وانه يجري في كل مكان صراع طبقي بين البروليتاريا والبرجوازية • ولكن الشغيلة على انواعهم بعيدون عن بعضهم البعض ، ولهذا لا يرى احدهم الآخر •

يجبر العمال والفلاحون على الثقة بتلك الكلمات التي عن طريقها يقوم شخص آخر (معلم ، او داع) بوصف اوضاع العمال والفلاحين ، الذي يعيشون في مكان آخر • ولكن كل معلم او داع او كاهن او كاتب والخ ••• يصف ما يحدث في المكان الآخر حسب طريقته ، وفقا لاسباب مختلفة : وفقا لمعتقداته ، لثقافته لقدرته على الكتابة او الحديث ، لشرفه ، لعدم قابليته على بيع نفسه ، لمزاجه ، ولاوضاعه الصحية في اللحظة ذاتها • فكيف اذن، بالرغم من ذلك كله ، يمكن للشغيلة ان يرى احدهم الآخر ؟

تضع « العين السينمائية » هدفا لها ، اقامة الصلة المرئية بين جميع شغيلة العالم • ان عيون السينما ـ العاملين في « العين السينمائية » يشتغلون في مجال الاخبار السينمائية (« الحقيقة السينمائية » ، « التقويم السينمائي » ، « العين السينمائية ») ؛ وفي مجال التصوير العلمي (« تربية الحرير ، » ، « التشبيب »)، والجزء العلمي من (« الاجهاض » ، « الحقيقة الاذاعية » والخ •••) •

تجلب حركة « العين السينمائية » لنفسها بالتدريج ، الاهتمام والتعاطف •

ان رسائل التعاطف التي تصل من اماكن مختلفة ، التي تدعم قرارنا حول الفلاح ـ المتفرج ، وحلقات الناشئة لعيون السينما المراقبين ، وتدعيم عيون السينما المتدربين بشباب الكمسمول السينمائيين المنتجين ، والانقلاب ، واخيرا اقبال المشترون الحكوميون على « العين السينمائية » ، ـ كل هذا يشجعنا في صراعنا الى حد كبير .

ان صالات السينما ، التي ترتبط بالافلام الطويلة هي التي تبدو الآن الاكثر محافظة . من الضروري ان نطرح شعار « البرنامج المتداخل » :

أ ـ الاخبار السينمائية المكونة من ثلاثة فصول من نوع « العين السينمائية » ، مثلا « الحقيقة السينمائية اللينينية » .

ب ـ فيلم ساخر من فصل واحد .

ج ـ فيلم علمي من فصل او اثنين (او مناظر طبيعية) .

د ـ فيلم درامي او كوميدي من فصلين .

ان هذه البرامج المتداخلة ، والتي يجب ان نعود عليها الصالات والجمهور تدريجيا ، هي المدخل لصالات السينما التجارية ، وهي بداية قدرة الاشياء السينمائية على تسديد تكاليفها ، وجلب الارباح ، على اساس الاخبار السينمائية والافلام العلمية ، حتى في تلك الحالات ، التي تكون فيها هذه الافلام قد كلفت مبالغ ضخمة .

وبالطبع ، فان النسبة المشار اليها ، قابلة للتغيير في هذا الاتجاه او ذاك . لقد طالب الرفيق لينين في عام ١٩٢٢ بوضع نسب محددة لبرنامج العروض السينمائية، بين الافلام «الترفيهية»

(خصوصا من اجل الدعاية والربح) وافلام الأخبار الدعائية « عن حياة شعوب جميع البلدان » •

وبعد مرور فترة من الوقت ، ذكر لينين مجددا في حديث له مع الرفيق لوناتشارسكي ، بضرورة وضع « نسبة محددة بين الافلام السينمائية الترفيهية والعلمية » وذلك في البرنامج السينمائي ، واشار الى انه : « يجب ان نبدأ انتاج الافلام الجديدة ، المشبعة بالافكار الشيوعية ، والتي تعكس الواقع السوفييتي ، من الاخبار » • واضاف الرفيق لينين الى ذلك : « اذا اردتم الحصول على اخبار جيدة ، على افلام تثقيفية جدية ، فانه لا يهم ، اذا ما تم عرض اي شريط غير مفيد ، من النوع انعادي الى حد ما ، من اجل جلب الجمهور » •

انني لا اكشف سرا ، اذا قلت ان تعليمات الرفيق لينين الملحة هذه ، لم تطبق حتى الآن ولا بأي شكل •

ان ملىء برنامج الصالة السينمائية بالدراما الفنية يضع اعمال عيون السينما في مجال الافلام الاخبارية والتصوير العلمي في وضعية غير مريحة الى حد بعيد ، وغير مستقلة ـ بالعلاقة مع السينما الفنية • تملك الاخيرة تحت تصرفها الرأسمال الكبير وكل افضل معدات الانتاج •

مقابل الجدول :

السينما الفنية	٩٥ ٪
الافلام العلمية والتعليمية والمناظر	٥ ٪
	١٠٠٪

علينا ان نطرح الجدول :

« العين السينمائية » (الحياة)	٤٥ ٪
العلمية والتعليمية	٣٠ ٪
الدراما الفنية	٢٥ ٪
	١٠٠٪

هكذا يمكن حل مسألة « العين السينمائيـة » ، اي تنظيم رؤية الشغيلة • يتحدث الوضع الثاني لعيون السينما عـن تنظيم سمع الشغيلة •

نحن ندعو للدعاية عن طريق الوقائع ، ليس فقط فـي مجال الرؤية ، بل وفي مجال السمع •

كيف لنا ان نقيم صلـة سمعية عـلى طـول خط الجبهـة البروليتارية العالمية ؟

اذا كان المراقبون السينمائيون ، قـد ثبتوا في مجال الرؤية بواسطة الكاميرات السينمائية الظواهر الحياتية المرئية ، فانه يجب ان نتحدث هنا ايضا عن تسجيل الوقائع المسموعة •

نحن نعرف جهاز التسجيل ـ الغرامافون ، ولكنه توجـد اجهزة تسجيل اخرى ، اكثر كمالا : انها تسجل كـل حفيف ، كل همسة ، ضجة الشلال ، كلمة الخطيب ، والخ ••••

ويمكن بسهولة عرض هذا التسجيل السمعي بعـد تنظيمه وتوليفه عن طريق بثه في الاذاعة على شكل « الحقيقة الاذاعية » •

وهنا في برنامج البث الاذاعي ، على جميع المحطات ، يمكن وضع نسبة محددة ، بين الدراما الاذاعية « عن حياة شعوب جميع البلدان » •

« الجريدة الاذاعية » بدون ورق ولا مسافة (لينين) ـ هذا هو المعنى الاساسي للاذاعة ، وليس اذاعة «كارمن» و «ريغوليتو» والاغاني الرومنسية وغيرها ، مما بدأ بثنا الاذاعي تطوير نفسه به.

يجب ان ننقذ اذاعتنا ، قبل فوات الآوان من الانغماس في « البث الاذاعي الفني » . (قارنوا ذلك مع تسلط السينما الفنية) .

اننا نضع « الحقيقة السينمائية » و « العين السينمائية » في مواجهة السينما الفنية ، و « الحقيقة الاذاعية » في مواجهة « البث الاذاعي الفني » .

ان التكنيك يخطو بسرعة الى الامام ، لقد تم اختراع وسيلة لبث الصورة عن طريق الاذاعة ، وعدا ذلك فقد تم ايجاد وسيلة لتسجيل الظواهر المسموعة على الشريط الفيلمي .

سيتمكن الانسان في اقرب وقت ممكن من بث الظواهر المرئية والمسموعة ، المسجلة عن طريق الكاميرات السينمائية الاذاعية ، في نفس الوقت عن طريق الاذاعة لكل العالم .

يجب ان نحضر انفسنا لكي نوجه اختراعات العالم الرأسمالي هذه نحو فناءه الخاص .

ليس علينا ان نستعد لعرض الاوبرا والدراما . علينا ان نستعد بشدة لكي نعطي بروليتاريا جميع البلدان امكانية ان يروا ويسمعوا كل العالم بشكل منظم ، وان يروا ويسمعوا ويفهموا بعضهم البعض .

(١٩٢٥)

ليس صحيحا التأكيد بأن ، الواقعة الحياتية التي تم تسجيلها بواسطة الكاميرا السينمائية ، تفقد حقهــا بان تدعى « حقيقة » ، اذا لم تذكر الاسم والعدد والمكان والرقم على شريط الفيلم .

ان كل برهة حياتية مصورة بدون تمثيل ، كــل كادر عــلى حدة ، مصور في الحياة كما هو موجود بطريقــة الكاميرا المخفية او التصوير المفاجيء ، او بأي طريقة تقنية اخــرى مشابهة ، هــو واقعة مسجلة عــلى شريط الفيلم ، واقعــة سينمائية ، كــما نحن ندعوها .

ان الكلب الذي يعبر الشارع ، هو واقعة منظورة ، حتــى ولو لم نستطع ان نحقق به ، وان نقــرأ الشيء المكتــوب عــلى السلسلة المعلقة على رقبته .

ان الانسان الاسكيمو يبقى على الشاشة انسان الاسكيمو ، حتى ولو لم يكتب عليه احد انه « نانوك » * .

من الغباء ان نسعى كي يجاوب كل كادر منفرد (كقاعدة) على مجموعة كبيرة من الاسئلة : اين ، متى ، لماذا ، سنة الولادة ، الوضع العائلي والخ ...

يمكن ان تتم كتابة المعلومات الضرورية عــلى كــل علبــة نيجاتيف ، مثل : وصف مفصل لكــل واقعة سينمائية ، مقتطفات الافلام ، في المخازن ، وفي المتاحف ، التي تحفظ الاخبار الحاصلة

---

* نانوك : اسم شخص من الاسكيمو ، وهــو بطــل فيلم المخــرج الاميركي فلاهرتي والذي يحمل نفس العنوان ، في هذا الوقت كان الفيلم قد حاز على شهرة عالمية . (المترجم)

وفق ترتيب زمني مرقم •

وهذا ضروري ، لكي لا يخطىء المؤلف ، عند بناء الشيء السينمائي في موضوع محدد ، ولكي لا يخلط بين الوقائع في الزمان او في المكان •

وفي تلك الاشياء السينمائية ، حيث يمكن تجاوز المكان عن طريق المونتاج ، (مثلا : « عمال احد البلدان ، يرون عمال بلد آخر ») فان المؤلف يكون اكثر حاجة لكي يأخذ بعين الاعتبار كل المعلومات المتعلقة بالمادة السينمائية التي ينظمها •

ولكن هذا قطعا ، لا يعني ان المؤلف مجبر على ان يضع كل هذه المعلومات في الفيلم ، على شكل ملحق اعلامي لكل كادر او مجموعة من الكادرات • ليست هذه المعلومات اكثر من وثائق تبريرية للمؤلف ، اكثر من دليل « للمسيرة المونتاجية » السليمة •

(١٩٢٦)

مصنع الوقائع

(مقترحات)

بعد خمس سنوات من العمل الشاق الدؤوب ، انتصر منهج « العين السينمائية » الآن بشكل كامل ، في حقل الفيلم غير التمثيلي (شاهد : « الاستطلاع الاول للعين السينمائية » ، « الحقائق السينمائية اللينينية » ، « الى الامام ، يا مجلس السوفيت » و « الجزء السادس من العالم ») •

والآن ، كما تبرهن تجربة العام الفائت ، فان اي استعارة بسيطة وحيدة للشكل الخارجي « للعين السينمائية » ، من قبل ما

يسمى بالفيلم « الفني » (الفيلم التمثيلي ، فيلم الممثلين) تبدو كافية تماما لاحداث ضجة في هذا المجال السينمائي («الاضراب» و « بوتيومكين ») •

نحن نرى ، كيف ان منهج « العين السينمائية » قد بدأ وبوسائل مختلفة ، بطرد « الفيلم التمثيلي » و « فيلم الممثل » من السينما • ان الاستعارة المتزايدة لشكل « العين السينمائية » الخارجي ، من قبل الفيلم « التمثيلي » (« الاضراب » ، و « بوتيو مكين ») ـ هي جزئية ؛ هي انعكاس عرضي لحركة « العين السينمائية » المتنامية • ولكن هذا امر آخر ، ولن اشغل نفسي به الآن • واما باية سرعة وباية طرق ، ولقاء اية خيبات يتمكن المتفرج البروليتاري تدريجيا ان يصل الى وعي عدم امكانية انقاذ « فيلم الممثلين » المتعفن والمنحط ، حتى في حالة استعماله المنتظم لبعض عناصر « العين السينمائية » ـ فان هذه مسألة يحلها المستقبل •

ولكن موضوع الحاضر ، موضوع اليوم ، هو ما اقترحه الرفيق فيفرالسكي في الوقت المناسب في مقالته في « البرافدا » (عدد ١٥ حزيران) حول مسألة اقامة مركز موحد للاعمال وللعاملين في « العين السينمائية » ، مسألة اقامة قاعدة متينة لعمل « العين السينمائي » •

ان الرفيق فيفرالسكي محق تماما ، عندما يتحدث عن ضرورة التمركز الفوري لكل انواع الافلام غير المسرحية ؛ غير التمثيلية •

هيئات الاخبار ، انتاج الافلام العلمية ، انتاج المجلات

السينمائية السوفيتية ، انتاج « الحقيقة السينمائية » ، غرف الرسوم المتحركة ، انتاج الأفلام « العين سينمائية » الكبيرة ، أعادة مونتاج وتصحيح « الافلام الثقافية » الاجنبية ، واخيرا ، انتاج افلام « معارك » من نوع « الجزء السادس من العالم » ، كل هذا يجب ان يكون متمركزا في مكان واحد ، وليس متوزعا وكما هو الآن ، ضمن جميع الأقسام ، ضمن جميع ابنية غوسكينو ــ سوفكينو * المتناثرة في موسكو .

يجب ان تكون كل السينما غير التمثيلية ، مجتمعة في مكان واحد مع المعمل السينمائي ، مع هيئة الفيلم غير التمثيلي .

ان وجهة نظرنا هي :

بجانب المعمل السينمائي التمثيلي المتحد (اتحاد جميع انواع الاعمال السينما ــ مسرحية ، من سافينسكي وحتى ايزنشتاين) يجب ان يتم تشكيل :

المعمل السينمائي للوقائع

(اتحاد جميع انواع الاعمال « العين سينمائية » بدأ من الاخبار ــ البرق الجارية ، حتى الافلام العلمية بدأ من مواضيع « الحقيقة السينمائية » وحتى المسيرة السينمائية الثورية ــ الحماسية) .

مرة اخرى .

لا معمل لينينغراد لممثلي السيرك ، ولا معمل «الاتركسيون» عند ايزنشتاين ، ولا معمل القبلات وطير الحمام (لم يمت بعد مثل هؤلاء المخرجين) ، بل ولا معمل « الموت » (« منارة

---

* مؤسسات حكومية سوفيتية لانتاج الافلام . (المترجم)

الموت » ، « ملف الموت » ، « مأساة طرابلس » والخ ٠٠) ٠

ببساطـــة :

معمل الوقائع ٠

تصوير الوقائـــع ٠ تبويب الوقائـــع ٠ توزيـــع الوقائع ٠

التحريض بالوقائع ٠ الدعاية بالوقائع ٠ قبضات الوقائع ٠

ضخامة الوقائع ٠

صواعق الوقائع ٠

زوابع الوقائع ٠

ووقائع صغيرة منفردة ٠

ضد الشعوذة السينمائية ٠

ضد الغيبية السينمائية ٠

من اجل توعية عمال وفلاحي الاتحاد السوفيتي سينمائيا ٠

(١٩٢٦)

العيـــن السينمائية

(اولا)

رسمة في مجلة « لابوت »

لافتة ٠ على اللافتة ـ ازهار ٠ اعمـــدة تيليغراف ٠ اوراق الازهار ٠ عصافير صغيرة ٠ منجل ٠ فـــلاح استعراضي مجعـــد الشعر يحمل حزمة من حبوب الجودار ، يصافح بشكـــل مسرحي يد العامل المعسول وهو يحمل مطرقة عـــلى كتفـــه وقماش قطني تحت ابطه ٠ تشرق الشمس ٠ وتحت كل هذا مـكتوب : « اتحـــاد المدينة والقرية » ٠

انها لافتة للقرية ؛ بجانب اللافتة اثنان من الفلاحين :
ــ انظر ، يا عم ايفان ، كيف يكـون الاتحاد احيانا • اوه • وماذا عندنا ! احضروا لنا محراثين ، بعض الجرائـد ••• وهـذا كل شيء •••
ــ اصمت انت • فكر قليلا ! اهـذا الاتحاد حقيقي ؟ انهم « مشخصاتية » يمثلون في المسرح •
ان هذه الرسمة فـي مجلـة « لابوت » تذكرني بعلاقـة الفلاحين بالمواضيع المتناثرة في القطارات الدعائية المزينة •

(١٩١٩ ــ ١٩٢١)

الاحصنـة ((المشخصاتية))

لم يطلـق الفلاحون اسم « المشخصاتية » عـلى القـوازق المرسومين بشكل رديء على جدران القاطرات فقط ، بـل وعلى الاحصنة المصورة في الامكنة ذاتها ، وذلك لان حدوات الاحصنة لم تكن موضوعة بشكل صحيح في اللوحات •
وكلما كان المكان نائيا اكثر ، كلما قـل فهم الفلاحين لمعنى اللوحات العام التحريضي المحشور حشرا •
انهم يراقبون بعناية كل لوحة ، كـل جسم عـلى حـدة ؛ ويجيبون على اسئلتي عمـا اذا كانت اللوحـات تعجبهم : « نحن لا نعرف : نحن شعب جاهل غير متعلم » •
وهذا مع ذلك ، لا يمنع الفلاحين ، وهم يتبادلـون الحديث فيما بينهم ان يسخروا مـن الاحصنة بشكـل واضح المعنـى ــ « المشخصاتية » •

غرض سينمائي في القرية

عـــام ١٩٢٠

انا مسؤول عن القاطرة السينمائية . نقــدم عرضا سينمائيا في محطة نائية . على الشاشة دراما سينمائية . البيض والحمر . البيض يشربون ، يرقصون ، ويقبلون نساء شبه عاريات . واثنـــاء ذلك يطلقون النار على الاسرى الحمر . الحمر يعملون في السر . الحمر ــ علـــى الجبهـــة . الحمر يحاربون ، الحمـــر ينتصرون ، ويأخذون جميع البيض مع نسائهم اسرى وهم في حالة السكر .

المحتوى جيد ، « والا بأي هدف قمنـــا » بانتـــاج الدراما السينمائية للعام الخامس حسب التقليد المتبع نفسه ؟

المتفرجون ــ هم فلاحون اميون ، وشبه اميين ــ لا يقرأون الشروحات . لا يستطيعون ان يتعمقوا فـــي محتـــوى الاشياء . يراقبون مقاطع منفردة مثل لوحات على قطار مليء بالرسوم .

برودة دم وعدم ثقة .

انهم متفرجون لم يتم تخريجهم بعـــد ، لا يفهمون الشروط المجازية للمسرح .

و « السيدة » تبقـــى سيدة بالنسبة لهـــم ، سواء فـــي اي « ملابس فلاحية » تقدموها . انهم متفرجون يرون شاشة السينما للمرة الاولى او الثانية، ولم يفهموا بعد طعم «الخمور السينمائية» وهم جميعا ينتعشون ويحدقون في الشاشة اثنـــاء ظهور الفلاحين الحقيقيين بعد « مشخصاتية » الدراما السينمائية المعسولين .

ان التراكتور الذي يعرفونه عن طريق السماع فقط ، قد مر على جزء من الارض وحرثـــه فـــي لحظـــات معدودة امـــام اعين

المتفرجين • احاديث • صرخات • اسئلة • لا احـــد يتحدث عـــن « المشخصاتية » • على الشاشة رجال • حقيقيون ، من صنفهم • لا توجد حركة مسرحية تفضح الشاشة ، وتفقدها ثقة الفلاحين •

ان هذا الحد الواضح بـين استقبال الدرامـا السينمائيـة والاخبار السينمائية ، قد لوحظ فـي كـل مكان تم فيه العرض للمرة الاولى ، وللمرة الثانية والثالثة ــ في كل مكان ، لم ينتشر فيه السم في العمق ، حيث لم تخلق الحاجة بعـد لمذاق الدرامـا السينمائية الحلو المسمم ، المكون من القبلات والتنهدات وجرائم القتل •

« الكراكوز » ام الحياة

لقد حدث هذا عندما لم يكن قـد رسم بعد سوى الحدود الخارجية المكونة لحركة « العين السينمائية » عندما كان علينا ان نقرر ، فيما اذا كنا سنجاري السينما الفنية ونصنع بالمشاركة مـع شلة المخرجين منتجـات سينمائية مسكـرة ــ صناعـة مربحـة ومسموح بها قانونيا ــ ، او سنعلن الحرب عـلى السينما الفنية ونبدأ في بناء السينما من جديد •

« الكراكوز » ام الحياة كنا نسأل المتفرجين •

« الكراكوز » اجابنا الملوثون باليأس • « اننا نعرف الحياة بطبيعة الحال ، لا حاجة للحياة ، اخفـوا الحياة ، الحيـاة المملة ، بعيدا عنا » •

« الحياة » اجابنا غير الملوثين باليأس ، بل حتى غير الملوثين اطلاقا من المتفرجين • « نحـن لا نعرف الحياة • نحـن لم نـر

الحياة • نحن نعرف قريتنا وعشرة فراسخ محيطة بها • اعرضوا علينا الحياة » •

من احد اجتماعات عيون السينما

اذا ما كنا حقا نرغب باستيعاب مسألة تأثير الافلام على المتفرجين ، علينا قبل كل شيء ان نتفق بشأن قضيتين :

١ ــ على اي متفرج ،

٢ ــ عن اي تأثير على المتفرج يجري الحديث •

تؤثر الدراما الفنية على الزبون الدائم لصالات السينما ، كما يؤثر كل سيجار او سيجارة على المدخن • ان المتفرج الذي تسمم بواسطة النيكوتين السينمائي قد تعلق بالشاشة المدغدغة للاعصاب • والشيء السينمائي المصنوع من مادة الاخبار السينمائية ، يصحي هذا المتفرج الى حد كبير وتبدو الاخبار اذا ما نظرنا اليها من زاوية الذوق ، مضادا للسم غير لذيذ •

والعكس صحيح بالنسبة للمتفرج الذي لم تمسه السينما ولم يرها ، والذي تبعا لذلك ، لم ير الدراما الفنية • فان تربيته وعادته تبدأ من ذلك الشيء الذي نعرضه عليه •

فاذا ما عرضنا له دراما فنية ، بعد مجموعة من « حقائقنا السينمائية » ، فان مذاقها الحسي لا يجب ان يكون اقل مرارة من الاحساس الناتج عن السيجارة القوية عند من يدخنها لاول مرة •

ان الدول الاجنبية تمدنا بكمية كافية من هذا الدخان السينمائي • والحقيقة ، انهم يرسلون الاعقاب اكثر من السجائر نفسها • تعرض السجائر السينمائية على كبرى الشاشات ، بينما

تخصص الأعقاب السينمائية للقرية ، للجماهير •

ما الذي يريد ان يبرهن عليه مخرجونا السينمائيون عندما يقلدون هذه النماذج الاجنبية او تلك ويلصقون على هذه الاعمال بطاقات حمراء ؟ انهم لا يريدون شيئا ولا يستطيعون ان يبرهنوا على شيء • انهم يعتمدون على المتفرج المسمم ، ويبيعون بضاعة مسممة ، وحتى لا تذكر هذه البضاعة ، بالبضاعة القيصرية ، فانهم يضفون عليها شكلا ورائحة ثورية ، وفي اقرب مكان يشبكون عقدة حمراء •

وهكذا ، فان عيون السينما ، الذين لا يرغبون بالمشاركة في هذه القضية القذرة ، اي شبك العقد في المكان غير الملائم ، قد قاموا ، على اثر « الحقيقة السينمائية » الثالثة عشر ، بتجربة كبرى ، وهي السلسلة الاولى من العين السينمائية ، التي عليها ، بالرغم من كل نواقصها ، ان تقف (وقد وقفت) في طريق تطوير الدراما الفنية واستطاعت ان توجه ولو جزءا من المتفرجين للناحية الاخرى •

اسس الدراما الفنية السينمائية

(ثانيا)

ا نأسس الدراما الفنية (وكذلك الامر بالنسبة لاسس الدراما المسرحية) هي تمثيل مشاهد حب ، مشاهد بوليسية او « خرافة » اجتماعية ، امام المتفرجين بشكل حذق بما فيه الكفاية ومقنع ، لوضع المتفرج في حالة من السكر لكي ينسى في لا وعيه هذه الافكار او تلك ، هذه الآراء او تلك •

استقبال المؤمنين لدى البابا في روما

« ... غناء رتيب ، كئيب ، في قاعة المعبد الضخمة المليئة بالمصلين . الجو الخانق ، رائحة البخور ، الخنافس ، اضواء الشموع ، أنفاس تفوح منها الكحول ، الدفء ، كل هذا مكيف خصيصا وقبل اي شيء لتخدير الرؤوس الفقيرة لقطيع المسيح » .

ان التخدير والايحاء ـ اي الوسيلة الاساسية لتأثير الدراما الفنية ـ هما ما يجعل هذا التأثير قريبا من تأثير النظام الديني ويساعد لبعض الوقت على وضع الانسان في حالة من الانفعال غير الواعي . نحن نعرف امثلة على الايحاء المباشر (تنويم مغناطيسي) ، نحن نعرف امثلة من الايحاء الجنسي ، عندما تقوم المرأة اثناء محاولتها اثارة الزوج او العشيق ، بالايحاء بافكار معينة او تصرفات ما والخ ...

تؤثر الحفلات الموسيقية ، المسرحية ، السينمائية ـ المسرحية والخ ... قبل كل شيء على لا وعي المتفرج او المستمع بكل الطرق لتجاهل وعيه المحتج .

الوعي او اللاوعي

(من نداء عيون السينما)

اننا ضد الصفقات التي يقوم بها « المخرج الساحر » مع الجمهور المتعرض للسحر .

الوعي وحده يستطيع النضال ضد الايحاءات السحرية من اي نوع كانت .

الوعي وحده يستطيع خلق الانسان ذي الآراء الراسخة والمعتقدات الثابتة .

نحن بحاجة لاناس واعيين ، وليس لجماهير غير واعية ، تخضع لاي ايحاء يتكرر دوريا .

فليحيا الوعي الطبقي للناس المعافين ، الذين يرون ويسمعون .

فلتسقط الستائر المعطرة (الحاجبة) المكونة من القبلات والجرائم وطير الحمام والاعمال السحرية .

فلتحيا الرؤية الطبقية .

فلتحيا العين السينمائية .

أسس العين السينمائية

(ثالثا)

اقامة صلة طبقية مرئية (« العين السينمائية ») ومسموعة (« الاذن الاذاعية ») ، بين بروليتاريا جميع الامم وجميع البلدان ، على قاعدة التفسير الشيوعي للعلاقات العالمية المتبادلة .

تفسير الحياة كما هي .

التأثير عن طريق الوقائع على وعي الشغيلة .

التأثير عن طريق الوقائع ، وليس عن طريق التمثيل ، ولا الرقص ولا الاشعار .

فليذهب ما يسمى « الفن » الى ابعد اطراف الوعي .

ان البناء الاقتصادي للمجتمع ، هو محط الاهتمام .

بدلا من نسخ الحياة المشوهة (العروض المسرحية ، الدراما السينمائية والخ ...) علينا ان نؤكد على الوقائع (الكبيرة والصغيرة) المختارة بعناية ، المسجلة والمنظمة ، سواء المتعلقة منها

بحياة الشغيلة انفسهم ، او بحياة اعدائهم الطبقيين •

من تقرير رئيس الحلقة

« لقد عرفوا كيف تصنع الافلام ، اثناء رحلة علمية • لقد تتبع الشبان الدراما السينمائية بدأ من الانتاج وحتى وصوله الى شاشة السينما • لقد رأوا بأم اعينهم الاستوديو ، والفنانين ، والمخرجين • وشاهدوا كيف يبني عيون السينما الاشياء ، ونتيجة لذلك علقت الحلقة على سيارتها يافطة ضخمة ، بمناسبة ذكرى اكتوبر السابقة :

« يسقط الفنانون والدراما الفنية ، اعطونا سينما جديدة »

ووقعوا بين قوسين : « حلقة اصدقاء عيون السينما ، رواد المجموعتين ١١ و٩٣ في منطقة كراسنوي بريسني » •

يعمل ١٥ أنسانا بنجاح في هذه الحلقة • وقد تسلموا في ذكرى المجموعة ، كجزء من بقية الهدايا ، هدية عيون السينما : كاميرا فوتوغرافية حقيقية مع كل ملحقاتها • لم يكن لفرحهم حدود •

والآن يصدر الشبان بقواهم الذاتية « العين الفوتوغرافية » اسبوعيا ، وهي جريدة مكونة من صور صوروها بأنفسهم (تلصق جميع الصور وحتى غير الصالحة منها) • وعن طريق هذه الجريدة يتحدث الشبان عن انجازاتهم ، وعدا ذلك ، فهم يغطون اهم لحظات الاحداث المتعلقة بحياتهم اثناء الاسبوع •

تتراسل المجموعة من القرية ومع رواد مدن الاتحاد السوفيتي الاخرى ، مثل ريبنسكي ، فورونيج ، يارناول وغيرها •

ويعتبر الشبان ان واجبهم هـو اخبـار الجميع عـن حلقتهم وعن « العين السينمائية » •

نظموا مرة في الاسبوع (كل يوم احـد) امسية ــ نـدوة لجميع شبان وابناء عمال مصنعنا ، بمساعدة فانوس العرض •

وهناك دفتر يوميات لمراقبـة العمـل ، يكتب الجميع فيـه بالدور ، وفـي هـذا الدفتر وصف لاوقات ممتعة عـن حيـاة المجموعـة » •

تعليمات مؤقتة لحلقات « العين السينمائية »

(اولا)

مدخـل •

ان عيننا ترى بشكل سيء جدا وترى قليلا جـدا ــ وهكذا اخترع الناس الميكروسكوب لرؤية الظواهر غير المرئية ، وهكـذا اخترع الناس التيليسكوب بهدف رؤيـة ودراسة العوالم البعيدة المجهولة ، وهكـذا اخترع الناس الكاميرا السينمائيـة ، بهدف الدخول بعمق اكثر في العالم المرئـي ، بهـدف دراسة وتسجيل الظواهر المرئية ، كي لا ينسى احد مـا الذي يحدث ، ومـا الذي يجب ان يحسب حسابه في المستقبل •

ولكن مصيبة قـد حلت بالكاميرا السينمائية • فقـد تـم اختراعها في ذلك الوقت ، حيث كان الرأسمال يسيطر فـي كـل البلدان • وقد تلخصت الفكرة الشيطانية للبرجوازية في استعمال هذه اللعبة الجديدة من اجل الترفيه عن جماهير الشعب ، او على الاصح ، من اجل ابعاد اهتمام الشغيلة عـن الهدف الاساسي ،

النضال ضد اسيادهم • ان البروليتاريين الجياع ، وانصاف الجياع ، العاطلين عن العمل ، الخاضعين للتخدير الكهربائي في صالات السينما ، قد ارخوا قبضاتهم الحديدية واستسلموا بشكل غير ملحوظ للتأثير المفسد لسينما الاسياد •

ان تكاليف الدخول الى المسرح كبيرة ، وعدد الاماكن في المسرح معدود ، وهكذا يجبرون الكاميرا السينمائية ، على نشر العروض المسرحية ، التي تبين كيف يحب البرجوازيون ، كيف يعانون ، كيف « يهتمون » بعمالهم وبشكل عام ، يعرضون كيف تتميز الطبقات العليا ، الارستقراطية ، عن الدنيا (العمال والفلاحين والخ ••) •

لقد كانت سينما الاسياد تؤدي نفس الدور في روسيا ما قبل الثورة • واما بعد ثورة اكتوبر فقد وجدت السينما نفسها امام مهمة صعبة ، وهي التكيف مع الحياة الجديدة : والممثلون ، الذين كانوا يلعبون ادوار موظفي الحكومة القيصرية ، صاروا يلعبون ادوار العمال • والممثلات اللواتي كن يلعبن ادوار سيدات البلاط ، صرن يعبرن بوجوههن على الطريقة السوفيتية • ولكن القليلون منا يدركون ، ان تعابير الوجه هذه لا زالت في حدود التقنية البرجوازية ، والنموذج البرجوازي المسرحي • نحن نعرف كثيرا من معارضي المسرح المعاصر ، والذين هم في الوقت نفسه مؤيدين متحمسين للسينما في شكلها الحالي •

وحتى الآن قليلون من يدركون ان السينما غير المسرحية لم توجد بعد (باستثناء الاخبار وبعض الافلام العلمية) •

يبنى كل عرض مسرحي ، وكل فيلم سينمائي ، بشكل

متشابه تماما : مؤلف او سيناريست ، مخرج او مخرج سينمائي ، وبعد ذلك الممثلون ، الديكور وتقديم العرض امام الجمهور • ان الاساس في المسرح هو تمثيل الممثلين ، وهكـذا فان كـل فيلم سينمائي مبني حسب سيناريو ويعتمد علـى الممثلين ، هو عرض مسرحي ، لانه لا فرق بين اخراج مخرجين من مختلف الالوان •

ان كل هذا ينتسب الى المسرح عمومـا ، وخصوصا ، بغض النظر عن التيار والاتجاه ، بغض النظر عـن الموقف مـن المسرح كمسرح • كـل هـذا خارج حدود المهمـة الحقيقيـة للكاميرا السينمائية ـ دراسة الظواهر الحياتية •

لقد جعلتنا « الحقيقة السينمائية » نفهم بوضوح ، انه يمكن العمل خارج المسرح ، على قدم وساق مع الثورة • وتتابع « العين السينمائية » القضية التي بدأت فيها « الحقيقة السينمائية » وهي انشاء السينما السوفيتية الحمراء •

(ثانيا)

عمل العين السينمائية

يقوم مجلس العين السينمائية اعتمادا على اخباريات المراقبين السينمائيين ، بوضع خطة توجـه وهجوم الكاميرات السينمائيـة ضمن الاوضاع الحياتية المتغيرة باستمرار • يذكرنا عمل الكاميرات السينمائية ، بعمل رجال « ج• ب• و » * ، الذين لا يعرفون ما ينتظرهم ، والذين عندهم مهمة محددة : استخراج وفرز سؤال ما،

★ « ج. ب. و » : ربما المقصود منهـا فـي الاصل ، الادارة السياسية الحكومية . (المترجم)

من مجاهل الفوضى الحياتية •

أ ـ يتتبع عين السينما ـ المراقب بانتباه ، الاوضاع والناس الذين يحيطون به ، ويسعى لكي يربط بعضا الـى بعض ، ظواهر منفردة متفرقة ، انطلاقا من بعض العلاقات المشتركـة او المميزة • ويتلقى عين السينما ـ المراقب ، الموضوع من المسؤول •

ب ـ يوزع مسؤول الحلقـة او المستطلـع السينمائـي ، المواضيع على المراقبين ، ويساعد في البداية كـل مراقب في عمل ملخص حول مراقباته • وعندما يجمع المسؤول كـل الملخصات ، يقوم بدوره بتصنيفها ، ويعيـد ترتيب بعض المعلومات الـى ان يتمكن من الوصول الى بناء واضح للموضوع بشكل كاف •

ويمكن تقسيم المواضيع لهدف المراقبـة الاوليـة بشكـل تعسفي الى ثلاثة فئات :

١ ـ مراقبة المكان (مثلا ، مراقبة قاعـة قراءة فـي القرية ، جمعية تعاونية) •

٢ ـ مراقبة شخص متحرك او مادة (مثـلا ، مراقبة الاب ، واحد من الرواد ، موزع البريد ، التوام والخ) •

٣ ـ مراقبة الموضوع بشكل مستقل عـن اي شخص محدد او مكان (مثلا مراقبة موضوع المـاء ، الخبـز ، الاحذية الآبـاء والابناء ، المدينة والقرية ، الدموع ، الضحك والخ ••) •

يسعى مسؤول الحلقة لكـي يحسن التصوير الفوتوغرافي (والسينمائي فيما بعد) ، لكـي يصور اكثـر لحظات المراقبـة وضوحا لاجل جريدة الحائط •

تصدر جريدة الحائط « العين السينمائية » شهريا ، او مـرة

او مرتين في الاسبوع وتغطي عن طريق صورها حياة المصنع والمعمل او القرية ، وتشارك في القيام بهذه الحملات او تلك ، تبرز الحياة المحيطة بشكل أكمل حسب الامكان ، تحرض، تدعو، وتنظم • يوفق مسؤول الحلقة بين عمله وبين الخلية السينمائية الحكومية لعيون السينما الحمر ويخضع مباشرة لمجلس « العين السينمائية » •

ج ـ يترىع مجلس العين السينمائية على رأس المنظمة • ويشترك فيه ممثل واحد عن كل حلقة من عيون السينما ـ المراقبين ، ممثل واحد عن عيون السينما غير المنظمين ، وبشكل مؤقت ثلاث ممثلين عن عيون السينما ـ العاملين في الانتاج •

يعتمد مجلس العين السينمائية في ممارسته للعمل اليومي على الجهاز التقني ـ الخلية السينمائية الحكومية لعيون السينما الحمر •

يجب اعتبار الخلية السينمائية الحكومية لعيون السينما ، على انها احد معامل تحويل الخام ، الذي يحضره، عيون السينما ـ المراقبون ، الى شيء سينمائي • وأيضا يجب اعتبار الخلية السينمائية الحكومية ، كمختبر تعليمي ، تندمج من خلاله حلقات الرواد والشبيبة في العمل الانتاجي •

وبشكل خاص ، سيتم دمج كل حلقات عيون السينما ـ المراقبين في انتاج الاجزاء القادمة من « العين السينمائية » • سيصيرون مؤلفين ومبدعين لكل الاشياء السينمائية اللاحقة •

سيؤدي هذا التخلي عن حقوق التأليف المعطاة لشخص واحد او لمجموعة اشخاص ، باتجاه التأليف الجماعي ، حسب رأينا ، الى

الموت السريع للسينما الفنية البرجوازية مع كل صفاتها : الممثلين المتصنعين ، الاسطورة ، بوسيلة السيناريو ، الالعاب الثمينة ، الديكورات ، والمخرج ـ الكاهن ٠

(ثالثا) ـ ابسط الشعارات :

١ ـ الدراما السينمائية ـ افيون الشعوب ٠
٢ ـ يسقط ملوك وملكات الشاشة الخالدين ٠
٣ ـ يسقط السيناريو الخرافي البرجوازي ، تحيا الحياة كما هي ٠
٤ ـ ان الدراما السينمائية والدين ـ اسلحة قاتلة بين ايدي الرأسماليين ٠ اننا سنحطم الاسلحة والايدي العدوة ، عن طريق عرض حياتنا الثورية ٠
٥ ـ ان الدراما الفنية المعاصرة ـ هي تركة العالم القديم ٠ انها محاولة لحقن واقعنا الثوري باشكال برجوازية ٠
٦ ـ تسقط مسرحة الوجود : صورونا بغتة ، كي نبدو على حقيقتنا ٠
٧ ـ ان السيناريو ـ خرافة ألفها الاديب عنا ٠ نحن نعيش حياتنا ولا نخضع لاي اختلاق ٠
٨ ـ يمارس كل واحد منا عمله في الحياة ولا يمنع الاخرين من العمل ٠ ان مهمة العاملين في السينما هي ان يصورونا بشكل لا يمنعنا عن العمل ٠
٩ ـ تحيا عين سينما الثورة البروليتارية ٠

(رابعا) ـ عيون السينما والمونتاج :

يفهم المونتاج في السينما الفنية عادة ، على انه لصق مشاهد

مصورة منفردة حسب سيناريو ، حققه المخرج الى حد ما .

يعطي عيون السينما للمونتاج معنى مختلفا تماما ، ويفهمون المونتاج على انه تنظيم العالم المرئي .

ويميز عيون السينما :

١ ـ المونتاج اثناء المراقبة ـ التوجه السليم للعين غير المسلحة في اي مكان واي زمان .

٢ ـ المونتاج بعد المراقبة ـ التنظيم الفكري لما تمت مشاهدته ، حسب بعض العلامات المميزة .

٣ ـ المونتاج اثناء التصوير ـ التوجه السليم لعين الكاميرا السينمائية المسلحة ، في المكان الذي تمت مراقبته في البند ـ ١ ـ ، مع التلاؤم مع شروط التصوير التي قد تكون تغيرت .

٤ ـ المونتاج بعد التصوير ـ التنظيم الاولي لما تم تصويره حسب العلامات الاساسية . وتقرير الاجزاء المونتاجية الناقصة .

٥ ـ العين الدقيقة ـ (اصطياد المواد المونتاجية) ـ التوجه الفوري ، في اي ظرف مرئـي ، لاصطياد اللقطات الضرورية للربط . انتباه مطلق ، قانون عسكري : عين دقيقة ، سرعة ، هجوم .

٦ ـ المونتاج النهائي ـ ابراز المواضيع الصغيرة المختبئة ، اضافة الى المواضيع الكبيرة . اعادة تنظيم المادة وفق أفضل تسلسل ممكن . ابراز عمق الشيء السينمائي . ربط اللحظات المتشابهة ، وفي النهاية ، حساب بالارقام للمجموعات المونتاجية .

وفي حالة التصوير ضمن شروط لا تسمح بالمراقبة الاولية ، مثلا ، أثناء عملية الرصد بوجود الكاميرا السينمائية ، أثناء

التصوير المفاجيء ـ ، فانه يمكن الاستغناء عن البندين ١ ــ ٢ ، والتأكيد على البند الثالث او الخامس •

ويمكن السماح بتداخل بعض هذه البنود فيما بينها ، أثناء تصوير اللحظات القصيرة وفي حالة التصوير المستعجل •

تنفذ جميع البنود ، في كل الحالات الباقية ؛ في حالة تصوير موضوع او عدة مواضيع ، ولا يتوقف المونتاج ، بدأ من المراقبة الاولى ، وانتهاء بالشيء السينمائي المكتمل •

(خامسا) عيون السينما والسيناريو •

انه لمن المناسب جدا ، أن نذكر هنا بالسيناريو • فالسيناريو الادبي الملحق بالطريقة المونتاجية المذكورة أعلاه ، يلغي رأسا معناها وأهميتها • لاننا نبني اشيائنا بواسطة المونتاج ، بواسطة تنظيم المادة الحياتية ؛ متميزين بذلك عن الدراما الفنية التي يبنيها قلم الاديب •

هل يعني هذا اننا نعمل بشكل اعتباطي ، بدون فكرة وبدون خطة ؟ لا شيء من هذا القبيل •

ولكننا اذا كنا نقارن بين خطتنا التمهيدية وخطة اللجنة ، التي تتوجه مثلا ، للتحقق من بيوت العاطلين عن العمل ، فاننا مضطرون لمقارنة السيناريو مع قصة عن هذا التحقيق ، كتبت قبل ان يكون التحقيق قد حصل •

كيف تتصرف السينما الفنية في هذه الحالة ، وكيف يتصرف عيون السينما ؟

ينظم عيون السينما الشيء السينمائي على أساس معطيات الدراما السينمائية الوقائعية •

يقوم المخرجون السينمائيون وبشكل مؤثر قدر الامكان ، بمعالجة السيناريو الادبي ، ويصورون اضافة عليه صورا سينمائية تزينية مسلية ، قبلتان ، ثلاث دمعات ، جريمة ، طيور حمام وغيوم متحركة تحت ضوء القمر . وفي النهاية يكتبون : « يحيا ... » وينتهي كل شيء « بالنشيد الاممي » .

هذه هي مع بعض التغيير ، كل دراماتنا السينمائية الفنية التحريضية . تسمح الرقابة عادة بالافلام ، عندما تنتهي « بالنشيد الاممي » . ولكن المتفرجين يضطربون عادة ، وهم يستمعون الى النشيد البروليتاري ضمن محيط برجوازي .

ان السيناريو اختلاق يقوم به انسان واحد او مجموعة اناس ، انه قصة ، يرغب هؤلاء الناس بتجسيدها على الشاشة .

اننا لا نعتبر هذه الرغبة جريمة ، ولكن اعتبار هذا النوع من الاعمال ، مهمة السينما الاساسية ، والتضييق عن طريق هؤلاء القصاصين السينمائيين ، على الاعمال السينمائية الحقيقية ، واضطهاد كل امكانيات الكاميرا السينمائية الرائعة ، باسم الخضوع لرب الدراما السينمائية ، ـ هو ما لا نستطيع أن نفهمه أبدا ، وبالطبع لا نستطيع الموافقة عليه .

نحن لم نعمل في السينما ، كي نطعم الخطة الاقتصادية الجديدة ونساء الخطة الاقتصادية الجديدة بالخرافات ، أولئك الذين يتناثرون في بلكونات صالات السينما من الدرجة الاولى .

نحن لا نحطم السينما الفنية ، كي نخمد ونطفىء وعي الشغيلة بوسائل جديدة . لقد أتينا لخدمة طبقة محددة ـ العمال والفلاحين ، الذين لم يحاطو بعد ، بعنكبوت الدراما الفنية الحلو .

لقد أتينا لكي نعرض العالم كما هو ، ولكي نوضح للشغيلة بناء العالم البرجوازي .

اننا نريد ان ندخل الوضوح في وعي الشغيلة ، بالنسبة لتقدير الظواهر التي تحدث معهم وحولهم . ان نفسح المجال أمام كل عامل يقف وراء المحراث أو أمام الآلة ؛ لكي يرى جميع اخوانه ، الذين يعملون معه في وقت واحد في مختلف أطراف الارض ، ولكي يرى جميع اعدائه ــ المستغلين . اننا نبدأ خطواتنا الاولى في مجال السينما ، ولهذا نسمي أنفسنا « عيون السينما » . لا شيء مشتركا أبدا بين عملنا هذا وبين السينما الموجودة ، سواء التجارية منها ، أو تلك المتعلقة بمجال الفن . وحتى في مجال التقنية ، فاننا نقترب بشكل جزئي فقط من ما يسمى « بالسينما » ، نحن لا نحتاج على الاطلاق الى الاستوديوهات الضخمة والديكورات الهائلة ؛ كما اننا لسنا بحاجة للمخرجين السينمائيين « الهائلين » و « الممثلين العظيمين » والنساء « المدهشات » الفوتوجينيك .

ولكننا نحتاج ، بالمقابل ، الى :

١ ــ وسائل سريعة للتنقل ،
٢ ــ شريط فيلم ذي حساسية عالية ،
٣ ــ كاميرات سينمائية صغيرة سهلة الحمل باليد ،
٤ ــ ومثلها أجهزة اضاءة خفيفة ،
٥ ــ هيئة من المراسلين السينمائيين السريعين كالبرق ،
٦ ــ جيش من عيون السينما ــ المراقبين .
نحن نميز في تنظيمنا :

١ ــ عيون السينما ــ المراقبين ،
٢ ــ عيون السينما ــ المصورين ،
٣ ــ عيون السينما ــ المصممين ،
٤ ــ عيون السينما ــ المؤلفين (مؤلفات ومؤلفين) ،
٥ ــ عيون السينما ــ العاملين في المعمل •

اننا نعلم وسائلنا في العمل السينمائي فقط ، لاعضاء الكمسمول والرواد ، ناقلين قدرتنا وخبرتنا التقنية الى أيدي الشباب العمالي النامي الامينة •

اننا نستطيع ان نؤكد لمخرجينا السينمائيين المحترمين وغير المحترمين ، ان الثورة السينمائية في بدايتها الآن •

اننا سنصمد ، بدون أن نتخلى عن موقع واحد ، حتى ذلك الوقت الذي سيأتي فيه الينا البديل الشاب الحديدي ، وعندها ومن فوق رأس السينما الفنية البرجوازية ، سنتحرك كلنا نحو سينما اكتوبر لكل السوفيت ، لكل اتحاد الجمهوريات •

(سادسا) العين السينمائية الاستطلاع الاول •

الجزء الاول من الشيء السينمائي « الحياة بغتة » •

لقد تم مونتاج الحلقة الاولى من « العين السينمائية » وفقا للجدول المونتاجي ، الذي أشرنا اليه في المقطع السابق من المقالة الحاليــة •

نذكر المواضيع التالية من الحلقة الاولى :

١ ــ « الجديد » و « القديم » • ٢ ــ الاطفال والكبار • ٣ ــ التعاونية والسوق • ٤ ــ المدينة والقرية • ٥ ــ موضوع الخبز • ٦ ــ موضوع اللحم و٧ ــ موضوع كبير: الكحول البيتية

ــ ورق اللعب ــ البيرة ــ قضيـة سـوداء ، « يرماكوفكا » ــ كوكايين ــ السل ــ الجنون ــ الموت ــ موضوع يصعب علـي تسميته بكلمة واحدة ، ولكنني أضعه هنا في موقع مضاد لمواضيع الصحة والعافية •

ان هذا ، اذا أردتم ، جزء من الميراث المرعب ، الذي تركتـه لنا التركيبة البرجوازية ، والذي لم تستطع ثورتنا محوه • لـم يسعفها الوقت لذلك • اضافة الى مونتاج المواضيع (ربطها مـع بعضها البعض) ، وكل موضوع على حدة ، قمنا بمونتاج لحظات منفردة (الهجوم على المعسكر ، طلب المساعدة والخ) •

وأستطيع أن أشير الى رقصة النساء السكارى في الحلقـة الاولى من « العين السينمائية » ، كمثال على اللحظـة المونتاجية غير المحدودة لا بالزمان ولا بالمكان • لقد تم تصويرها في أوقات متنوعة ، في قرى متنوعة ، ثم ولفت في وحدة مونتاجية متكاملة وبنفس الطريقة المونتاجية ركب مشهد لقاعـة البيرة ، والسوق ، وأيضا كل المشاهد الاخرى • يمكن اعتبار مشهد رفع العلم فـي يوم افتتاح المعسكر نموذجا للخطة المونتاجية المحـددة بالزمـان والمكان • هنا ، وعلى امتداد ١٧ مترا تمر ٥٣ لحظة موصولة الى بعضها البعض • وعلى الرغم من الانتقال السريع جـدا للاحداث على الشاشة (تصل أحيانا مدة بقاء كل حدث منفرد على الشاشة الى ١/٤ من الثانية) ، فان عرض هذا المقطع يستقبل بشكل جيد ولا يتعب النظر (تم تجريب ذلك على المتفرج العمالي) •

حول نواقص الحلقة الاولى من « العين السينمائية »

يجب ان نعتبر أن طول الفيلم الزائد عن حـده ، هو النقص

الاساسي • ولا يجب ان ننسى أيضا ، انها كانت في البداية تتألف من فصل واحد ، من فصلين ، ثم بدأت تطول تدريجيا •

ان مجال العين السينمائية ــ مجال جديد ، وهنا يجب أن نحذر من توسيع الوجبة المقدمة للمتفرج ، حتى لا تتعبه ولا نرمي به في أحضان الدراما الفنية • لقد فكرنا بفتح ثغرة في صالات السينما الكبيرة ، خضعنا لمطلب عمل فيلم من ستة أجزاء و ••• اخطأنا ــ علينا ان نعترف بذلك • يجب ان نصحح هذا الخطأ في المستقبل ، وان نصنع أشياء غير كبيرة من مختلف الانواع ، التي يمكن عرضها ، كل على حدة ، او في مجموعات حسب الطلب • ويمكن اعتبار المدى الواسع للحلقة الاولى نقصا اضافيا ، اذ تضمن عددا زائدا عن حده من المواضيع المتداخلة ، على حساب تعميق الموضوع • لم يكن هذا التوجه في الحلقة الاولى عرضيا ، فقد أملته علينا رغبتنا بتقديم استطلاع واسع بهدف التعمق في الحياة في الحلقات التالية ، على أساس هذا الاستطلاع • ولقد كان هذا التوجه اجباريا الى حد ما ، لان معالجة أي من مواضيع « العين السينمائية » الى النهاية يتطلب صرف وقت أكبر ، واضاءة اصطناعية ، وجهد كبير في تصوير الرسم المتحركة • ان صرف الوقت يرتبط بصرف للنقود كبير ، بينما كانت الاضاءة الاصطناعية تعرج على قدميها الاثنتين ، وكانت آلة الرسوم المتحركة مشغولة الى درجة اننا اضطررنا الى الاكتفاء بعشرة أمتار من الرسوم الهزلية وبضع عشرات من الكتابات المشعة • انني أذكر هذه النواقص لا لانه لا توجد غيرها ، بل لانه يجب ان نأخذ هذا العجز وهذه الاخطاء بعين الاعتبار قبل غيرها ، وان نخرج

باستنتاجات ملائمة لعملنا القادم •

ماذا خسرنا وماذا ربحنا عندما أصدرنا الحلقة الاولى ؟

لقد خسرنا مؤقتا بعض المواقع التنظيمية والتقنية • لقد صارت اجتماعاتنا المشتركة قليلة ، وابتعد عن العمل بعض أعضاء المجموعة وارتبكنا • ضعفت القيادة المركزية وظهر المجرى التنظيمي للعمل ككل ، كأنه بعيد عن الوضوح •

لقد عوضنا في الوقت الراهن ، عن كل هذه الخسارات التنظيمية •

ان تصوير الرسوم المتحركة ، هو أحد أهم المواقع التي تخلينا عنها مؤقتا (تصوير كل كادر على حدة) • لقد اشتغلنا بتصوير الرسوم المتحركة منذ زمن ، رأسا بعد الاعداد الاولى من « الحقيقة السينمائية » ، معتبرين ان هذا السلاح ضروري للنضال ضد السينما الفنية •

لقد صورنا بهذه الطريقة أشياء مختلفة بهدف التمرين ، أشياء ضرورية وغير ضرورية ، مثلا : كتابات مشعة ، خرائط ، نشرات سياسية ، رسوم ساخرة ، اعلانات ، جداول أرقام والخ••

لقد كنا نصرح دائما في الاجتماعات وأمام الصحافة ، ان ما نعمله في هذا المجال ، هو مجرد تمرين ، مجرد تحضير للدخول الجاد في مجال آخر ضروري •

عندما كان عيون السينما يقضون الليالي بدون نوم أثناء تصوير الرسوم الساخرة والمرحة ، وغيرها ، في ظروف مرهقة للغاية كنا نضطر لتشجيعهم ، : انه لم يبق وقت كثير ، وها نحن ، قريبا ، قريبا ، سندمج عمل الرسوم المتحركة الحقيقي في خطة

لقد تحضرنا بعناد ، للتعاون بين الاخبار والتصوير العلمي ، وكان على طريقه الرسوم المتحركة ان تلعب هنا الدور الحاسم • « رسوم في حركة ، تخطيطات في حركة ، النظرية النسبية على الشاشة » ــ لقد كان هذا هو توجيه البيان الاول لعيون السينما ، الذي كتب في نهاية عام ١٩١٩ ، حتى قبل أن ينتج في الخارج فيلم « نظرية اينشتاين النسبية » •

لقد حصل نتيجة اننا انشغلنا بالعمل في الحلقة الاولى من « العين السينمائية » ، ان فيلمنا العلمي الاول « الاجهاض » • والذي شارك فيه بشكل أساسي عين السينما بيلياكوف ، قد ضم ليس الى مادة وقائعية مصنوعة حسب خطتنا ، بل الى دراما غرامية صغيرة من الصنف المتدني •

وكما كان **يجب ان نتوقع ، فان التعاون بين العلم والدراما لم يحصل •**

ان المادة الدرامية ، تبدو رخيصة وفاقدة اللون ، بالمقارنة مع التصوير العلمي • ان عملية مثل هذا الفيلم ، تصبح امرا مشكوكا فيه ، مثلها مثل « فنية » الدراما •

ان القضية واضحة ، فلو لم يتم العمل في « العين السينمائية » ، لما كنا قد خسرنا هذا الموقع ، ولكننا قد استعملنا هذه المناسبة الرائعة لخلق شيء متقن ، صحي وممتع •

اننا بالطبع ، لن نسلم هذا الموقع ، الذي سيطرنا عليه •

سنستمر بالعمل ، سواء عن طريق الموافقة على قسم التصوير العلمي الذي تكون فوق أساسنا التقني ، أو اذا ما بدأنا العمل

مجـددا .

لقد عانت الى حد ما « الحقيقـة السينمائية » والرزنامات السينمائية ، ولكننا هنا أيضا ، قد استعدنا خسائرنا بنسبة ٨٠٪

لقد استقبل العالم السينمائي التجاري الحلقة الاولى مـن « العين السينمائية » بعداء ، وهذا مـا أسـعد كثيرا المخرجـين والممثلين ، وكل طبقة الكهنـة السينمائيين . لـم تسمح الصالات الكبيرة لمثل هذا « الهراء » بالوصول حتى الى عتباتها !

ولكن شهرة شعار « العين السينمائية » نمت وتنمو . لقـد أفردت كل الصحافة السينمائية والمسرحية والحزبيـة السوفيتية ، مجموعة من المقالات المخصصة للحلقة الاولى .

لقد نشأت مجموعات « العـين السينمائيـة » ، « العـين الفوتوغرافية » والخ ...

في كل يوم يخرج انسان ما من صالـة السينما ، بعـد ان يشاهد دراما فنية ، يبتعد وهو يتذكر « العين السينمائية » . ومع انتشار شعار « العين السينمائية » نمت شهرة التسمية ذاتها .

لقـد أصبح المراسلون العماليـون يوقعـون « العـين السينمائية » في مختلف وسائل النشر ، وهـم يصفون الظواهـر الحياتية . وافتتحت فـي مدينة ياروشلاف صالـة سينما « العين السينمائية » ، وعلى الافيشات في موسكو كنت تلمـح العـين السينمائية مرفقة بذنـب طـاووس ، وأصبحـت الملاحظـات والكاريكاتور حول العين السينمائية ظاهرة عادية ...

ولكن اذا كنا نسامح المراسل العمالي لمجلة « كومار » الذي يوقع « العين السينمائية » تحت ما يراه من مشاهد ، فانه لا تجدر

مسامحة صناعة سينما « العين السينمائية » ، التي لم تبدأ نشاطها بعرض الحلقة الاولى من العين السينمائية بـل بفيلم « الضريـح الهندي » أو بشيء مشابه لهذا .

ومع أن تصوير « العين السينمائية » قـد أوقفنا عن العمل التنظيمي وحرمنا من بعض المواقع التقنية ، فانه قد اغنانا بالمعرفة وبالتجربـة .

لقد جربنا أنفسنا قبل كل شيء في عملنا هذا . لقـد برزت أمامنا بوضوح أكثر وبشكل عملي أكثر مهماتنا التالية .

لقد تعرفنا بشكل مباشر عـلى الصعوبات ، التـي ستقف أمامنا ، وعلى الرغم من أننا لم نتغلب عليها كليا ، فاننا نعرفها الآن وندرك كيف نتغلب عليها . لقد تعلمنا الكثير في هـذا الصراع ، وما تعلمناه لن يذهب هدرا .

لقد توقفنا عن كوننا مجرد مجربين ، نحـن نتحمـل الآن المسؤولية أمام المتفرج البروليتاري ، وأمـام مـرأى المختصين والتجار الذين يلاحقوننا ويقاطعوننا ، نجمع اليوم صفوفنا مـن أجل المعركة العنيفة .

(١٩٢٦)

حـول فيلـم « الحادي عشر » .

أيها الرفاق ، ان « الحادي عشر » مثله مثل الحلقة الاولـى من « العين السينمائية » ، ومثله مثل « الى الامام أيها المجلس » ، ومثل « الجزء السادس من العالم » ـ هو أحـد نماذج ، أحـد أنواع الفيلم غير التمثيلي .

وبصفتي مؤلف الشيء السينمائي الذي شاهدتموه اليوم ، بودي أن ألفت انتباهكم في هذا الفيلم الى ما يلي :

اولا ، ان « الحادي عشر » مكتوب بأنقى لغة سينمائية ، « بلغة العين » • « ان الحادي عشر » محسوب على الاستقبال المرئي ، على « التفكير المرئي » •

ثانيا ، لقد كتب « الحادي عشر » عن طريق الكاميرا السينمائية باللغة الوثائقية ، بلغة الوقائع المسجلة على الشريط الفيلمي •

أريد قبل ان تنتقلوا الى مناقشة الفيلم ، أن أجيب على بعض أهم الاسئلة ، التي طرحت علي في الايام الاخيرة ، بمناسبة عرض الفيلم في « الارميتاج » •

السؤال الاول : ألا تستند بعض كادرات فيلم « الحادي عشر » على الرمزية ؟ كلا • نحن لا نستند على الرمزية • ولكن اذا حدث ان بعض الكادرات أو بعض الجمل الموتاجية ، التي تصل الى حدود الكمال ، تتنامى في دلالتها حتى الرمز ، فان هذا لن يوقعنا في الارتباك ولن يجبرنا على حذفها من الفيلم • نحن نعتقد ان الفيلم الرمزي والكادرات ، المركبة وفق مبدأ خدمة الهدف ، ولكن التي تنمو في دلالتها حتى الرمز ، هي مفاهيم مختلفة بشكل مطلق •

السؤال الثاني : لماذا تستعملون كادرات معقدة ، موتتاج فوتو سينما ؟ نحن نلجأ الى الكادرات المعقدة ، أما لكي نبين وحدة زمن الحدث ، او من أجل ان تفرز التفصيل من الصورة السينمائية العامة ، او بهدف المقارنة بين واقعتين او اكثر • ان

تفسير هذه الوسيلة كنوع من الحيل لا يطابق الواقع .

السؤال الثالث : ألا تعتقدون ان الاجزاء الاولى مؤلفة بشكل أفضل نوعا ما من الاخيرة ؟ يطرح هذا السؤال في الايام الاخيرة بشكل خاص . ان هذا الانطباع خاطىء . ان الجزء الاول ، كما يبدو ، يقع في المستوى المرئي الذي يسهل تقبله . ان الجزء الرابع والخامس مركبان على نحو أكثر تعقيدا . ففيهما يوجد عدد من الاختراعات المونتاجية أكثر مما يوجد في الاول والثاني ، وهما يتجهان أكثر نحو سينما المستقبل من الثاني والثالث . ويجب ان أقول ان الجزئين الرابع والخامس ، ينتميان الى الاجزاء الاولى ، كما ينتمي المعهد العالي الى المدرسة المتوسطة . من الطبيعي ان المونتاج الاكثر تعقيدا سيجبر المتفرج على معاناة توتر اكثر ويتطلب اهتماما خاصا من أجل تقبله .

السؤال الرابع : هل تم صنع « الحادي عشر » بدون سيناريو ؟ نعم ، « فالحادي عشر » ومثله بقية أفلام « العين السينمائية » مصنوع بدون سيناريو . انتم تعلمون ان معارضيي العديدين ، يضاربون علينا لجهة رفضا للسيناريو ، ويحاولون تصوير الامر كما لو كنا عموما ، نعارض العمل المخطط . بينما عيون السينما وعلى عكس التصور الموجود ، يخصصون وقتا وعناية بالخطة المسبقة اكثر ، مما يخصص لذلك العاملون في السينما التسجيلية . اننا ، وقبل ان نبدأ بالعمل ، ندرس بعناية فائقة المهمة المطروحة بكافة أبعادها ، وندرس الادبيات المتعلقة بالمسألة المطروحة ، ونستعمل كل المصادر ، لكي نفهم القضية على أحسن ما يمكن من الوضوح ، ونضع قبل بداية التصوير خططا

للمواضيع ولاماكن التصوير ومواعيده • بماذا تختلف هذه الخطط عن السيناريو ؟ بأن كل هذا ـ خطة عمل الكاميرا السينمائية بهدف ابراز الموضوع من خلال الحياة ، وليس خطة مسرحه هذا الموضوع • بماذا تختلف خطة تصوير معركة حقيقية عن خطة مسرحه بعض المشاهد القتالية المنفردة ؟••• هنا تقريبا ، يكمن الفرق بين خطة « العين السينمائية » وبين السيناريو في السينما الفنية •

ويتعلق السؤال الاخير بالكتابات ، ويطرحه الكثير من الرفاق على هذا النحو : كيف تفسرون كثرة الكتابات في « الجزء السادس من العالم » وندرتها في فيلم « الحادي عشر » ؟ لقد تعاملنا في « الجزء السادس من العالم » مع تجربة اخراج الكتابات من بين الاقواس ، عن طريق خلق المجموعة المتميزة « الكلمات ـ المواضيع » • لقد دمرنا « الكلمة ـ الموضوع » في فيلم « الحادي عشر » وألغينا الى حد ما ، دلالة الكتابات • ان الفيلم مبني على أساس تداخل الجمل السينمائية بدون مشاركة الكتابات • وتقريبا ، ليس للكتابات أية أهمية في فيلم « الحادي عشر » •

ما هي الافضل : التجربة الاولى ام الثانية ؟ انني أعتبر أن التجربتين ـ تجربة خلق « الكلمات ـ المواضيع » وتجربة تدمير ما قمنا به ـ تتساويان من حيث الاهمية ، وتحملان دلالة كبيرة فائقة سواء « لعين السينما » أو لكل السينما السوفييتية •

(١٩٢٨)

لقد تطلب العمل في « الرجل والكاميرا السينمائية » جهدا أكبر ، مما تطلبته بقية أعمال « العين السينمائية » • ويمكن تفسير ذلك بالعدد الكبير من الاماكن الواقعة تحت المراقبة ، وبالعمليات التقنية والتنظيمية المعقدة أثنـاء التصوير • لقـد أدت التجارب المونتاجية الى توتر بالغ الشدة • وكانـت المحاولات المونتاجيـة تجري باستمرار ••• ان فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » ذو خط مستقيم مبتكر ، وهو يتناقض بشكل حاد مع شعار التوزيع : « **الافضل هو الاكثر تقليديا** » • وهذا الوضع الاخير ــ هو مـا يمنعنا ، نحن العاملين في هذا الفيلم من التفكير بالراحـة ؛ عـلى الرغم من التعب الشديد • يجب ان نجبر الموزعين على التخلي عن شعارهم بالنسبـة لهـذا الفيلم • يتطلب « الرجـل والكامـيرا السينمائية » عرضا مبتكرا الى أقصى الحدود •

لقد سألوني في خاركوف : « كيف ، وانت نصير الكتابات الحماسية ••• وفجأة نرى « الرجل والكاميرا السينمائية » بدون كلمات ، بدون كتابات » • لقد أجبت على ذلك : « كـلا ، لست نصيرا للكتابات الحماسية ، ولست نصيرا للكتابات عمومـا ان هذا من اختلاق بعض النقاد ! » •

وحقا ، على اثر رفض الاستوديو السينمائي ، والممثلـين ، والديكون ، والسيناريو الادبي ، قـادت مجموعـة « العـين السينمائية » الصراع من أجل تنظيف اللغة السينمائية نهائيا ، من أجل فصلها تماما عن الادب والمسرح • وهكذا ، فان الكتابات في « الجزء السادس من العالم » تبدو كما لو انهـا خـارج أقواس

الفيلم • وهي مبرزة في الموضوع ــ الكلمة ــ الاذاعــة ، حسب أسلوب الكونترابونكت •

« لقد تركنا مكانا صغيرا للغاية للكتابات فــي « الحــادي عشر » (وكان دورها المتواضع يتوضح في التنفيــذ التخطيطي للكتابات) ــ الى حد ، انه يمكن حذف أية كتابة بدون ايما اخلال بقوة تأثير الفيلم » (كينو فرونت ، ١٩٢٨ ، العدد ــ ٢) ولاحقا : « ان الكتابات حسب وزنها وأهميتها العمليــة بالنسبــة للشيء السينمائي الحقيقي (وهي كذلك في « الحادي عشر ») تبدو على شاكلة ما جاء في « رأسمال » كارل ماركس عند تحليله للنقود في الاقتباس عن « تيمون الأثيني » المتعلق بالذهب • وبالمناسبــة ، فان معظم هذه الكتابات في حقيقتها ، هي بالظبط ــ اقتباسات ، يمكن ان تصبح عند صف حروف الكتابات خــارج النــص » (كينو فرونت ١٩٢٨ ، العدد ــ ٢) •

وهكذا ، فان غياب الكتابات الكامل في فيلــم « الرجــل والكاميرا السينمائية » ليس بالامر غير المتوقع ، بل هو أمر تــم الاعداد له عن طريق كل تجارب « العين السينمائية » السابقة •

ليس فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » مجــرد حضور عملي على الشاشة ، بل ونظري • ومن الواضح ، ان هذا ما أدى الى أن تحمل المناقشات التي تمت حوله في فاركوف وكييف طابع المعركة الضارية بــين ممثلــي مختلف الاتجاهات فيمــا يسمى « بالفن » • اضافة الــى أن الجدال عــلا رأسا عــلى مستويات متعددة •

قال البعض ، ان « الرجــل والكاميرا السينمائية » ــ هــو

تجربة الموسيقى المرئية ، هو كونشرتومرئي • ونظر آخرون للفيلم من زاوية الرياضيات العليا للمونتاج • واشار غيرهم، الى أن هذا ليس « الحياة كما هي » ، بل الحياة التي يرونها هم كذلك ، والخ • بينما هذا الفيلم ، هو فقط مجموع الوقائع المسجلة على شريط الفيلم ، او اذا رغبتم ، ليس فقط مجموعا ، بل وأيضا مؤلف ، « الرياضيات العليا للوقائع » • كل ما هو خاضع للتقسيم او للضرب ــ هو وثيقة صغيرة متفردة • وهذه الوثائق موحدة مع بعضها البعض ، مع حساب ، ان يحافظ الفيلم على ذلك التماسك الفكري للمقاطع مع بعضها الآخر ، من جهة ؛ وان لا يحتاج هذا التماسك للكتابات من جهة ثانية ، وأخيرا ، من جهة ثالثة ، ان يكون الجمع العام لهذه الوصلات جميعها كل عضوي لا يمكن فسخه •

ان هذه التجربة المعقدة ، التي يعتبرها كل الرفاق الذين أدلوا بآرائهم حتى الآن ناجحة ، أولا ــ تخرجنا نهائيا من تحت وصاية المسرح ــ الادب ، وتضعنا وجها لوجه مع السينما ذات نسبة المائة في المائة ؛ وثانيا ــ تعارض بشكل حاد بين « الحياة كما هي » من وجهة نظر عين الكاميرا السينمائية المسلحة (« العين السينمائية ») وبين « الحياة كما هي » من وجهة نظر العين الانسانية غير الكاملة •

من « العين السينمائية » الى « العين الاذاعية »
(من الف باء عيون السينما)

اولا ــ

قرية بافلوفسكي • قرب موسكو • عرض سينمائي • قاعة

صغيرة مليئة بالفلاحين والفلاحات وعمال المصنع القريب • يعرض فيلم « الحقيقة السينمائية » بدون مرافقة موسيقية • يسمع صوت آلة العرض • على الشاشة قطار يسير • تظهر فتاة وتتجه رأسا نحو الكاميرا • صرخة مفاجئة في قاعة المتفرجين • امرأة ما تركض نحو الشاشة للقاء الفتاة • تبكي • تمد ذراعيها الى الامام • تنادي الفتاة باسمها • ولكن الفتاة تختفي • على الشاشة من جديد يسرع القطار • يضيئون النور في قاعة المتفرجين • يخرجون المرأة التي فقدت وعيها من القاعة • « ما الامر ؟ » يسأل المراسل العمالي • يجيبه أحد المتفرجين : « انها العين السينمائية ، لقد صوروا الفتاة عندما كانت حية ، لقد مرضت الفتاة من فترة قريبة وماتت • والمرأة التي ركضت نحو الشاشة ، هي أمها » •

مقعد في حديقة • نائب رئيس المؤسسة يجلس مع طابعة الآلة الكاتبة • يطلب منها ان تسمح له بعناقها • تنظر حولها وتقول : « تفضل » • قبلة • قاما عن المقعد ، نظرا في عيون بعضهما واتجها نحو الممر • اختفيا عن الرؤية • المقعد خال • في الخلف تبدو شجيرة ليلك • تنفتح شجيرة الليلك • يخرج منها رجل يحمل معه آلة ما على حامل • يسأل عامل الحديقة الذي يراقب هذا المشهد مساعده : « ماذا يعني هذا ؟ » يجيبه المساعد : « انها العين السينمائية » •

حريق • يرمي السكان الاشياء من البيت المحترق • لحظة فلحظة ينتظرون وصول فريق الاطفاء • الشرطة • جموع قلقة • في نهاية الشارع تبدو سيارات الاطفاء التي تقترب بسرعة • في هذا الوقت تخترق الساحة من زقاق جانبي ، سيارة ــ فوق

السيارة رجل يدور محرك الكاميرا اليدوي • بجانبه يقف رجل آخر ويقول : « لقد وصلنا في الوقت المناسب • صور وصول فرقة الاطفاء » • « العين السينمائية ، العين السينمائية ! » — تعلو الهمهمة بين الجموع •

قاعة الاعمدة في بيت المجالس في موسكو • جسد لينين في الكفن في مكان عال • يمر شغيلة موسكو ليلا نهارا بجانب الكفن • كل الساحة والشوارع القريبة مزدحمة بالناس • بقرب ذلك في الساحة الحمراء ، وتحت أضواء الكشافات يبنون ضريح لينين • يهطل ثلج كثيف • الرجل ذو الكاميرا السينمائية يناوب طوال الليل وهو مغطى بالثلوج حتى لا يفوته شيء مهم وممتع • وهذا أيضا « العين السينمائية » •

« مات لينين ، ولكن قضيته تحيا » • هكذا يقول شغيلة الاتحاد السوفييتي ويبنون بجهد شديد الوطن الاشتراكي •

رجلان يقفان في المصعد المعلق، في مصنع الاسمنت الذي أقيم بقرب البحر في مدينة نوفو روسيسك • مخرج ومصور • الاثنان يحملان آلاتهما • يصوران • يتحرك المصعد بسرعة • يندفع المخرج الى حافة المصعد بحثا عن أفضل زاوية تصوير • لحظة — ثم يتلقى على رأسه ضربه ماسورة حديد مقابلة • يلتفت المصور ويشاهد رفيقه مضرجا بالدماء ، فاقدا للوعي ؛ يقبض بيديه على الحافة ، وهو نصف معلق فوق البحر • يدير الجهاز ، يصوره ، وفقط بعد هذا يهرع لمساعدته • ان هذه أيضا مدرسة « العين السينمائية » •

موسكو • نهاية عام ١٩١٩ • غرفة غير مدفأة • زجاج

النافذة محطم • طاولة بجانب النافذة • على الطاولة جليد • تحول كأس الشاي الذي لم يشرب حتى النهاية الى ثلج • مخطوطة بجانب الكأس • نقرأ : « بيان حول تجريد السينما المسرحية من سلاحها » • فيما بعد تم طبع أحد نسخ هذا البيان تحت عنوان « نحن » (عام ١٩٢٢) في مجلة « كينوفوت » (موسكو) •

ان الهجوم النظري الكبير التالي « لعيون السينما » هو البيان الشهير حول السينما غير التمثيلية الذي نشر في مجلة « ليف » (عام ١٩٢٣) تحت عنوان « عيون السينما ـ الانقلاب » •

لقد أتى هذان البيانان بعد ان عمل مؤلفهما في قسم الاخبار السينمائية (عام ١٩١٨) ، حيث أصدر مجموعة من « الاسابيع السينمائية » الجارية وبعض الاخبار الدورية •

في البدء ، منذ عام ١٩١٨ وحتى ١٩٢٢ كان عيون السينما عبارة عن شخص واحد • أي وجد « عين سينما » واحد فقط • من عام ١٩٢٣ حتى ١٩٢٥ صار عيون السينما ثلاثة أو أربعة أشخاص • ومنذ عام ١٩٢٥ لاقت أفكار عيون السينما رواجا كبيرا • اضافة الى نمو المجموعة الاساسية ، نمت مجموعة من العاملين الذين سيشيعون هذه الحركة •

والآن ، صار بالامكان الحديث ليس فقط عن مجموعة ، بل وعن جبهة كاملة من السينما الوثائقية غير التمثيلية •

ثانيا ـ

نشأ « عيون السينما » نسبة الى « العين السينمائية » •
« ان الف باء عيون السينما تحدد باختصار » « العين السينمائية »

على الصيغة التالية : « العين السينمائية = التسجيل السينمائي للوقائع » •

« العين السينمائية » = أرى سينمائيا (أرى من خلال الكاميرا السينمائية) + اكتب سينمائيا (اسجل على شريط الفيلم بواسطة الكاميرا) + انظم سينمائيا (اولف) •

ان منهج « العين السينمائية » ــ هو منهج علمي ــ تجريبي لدراسة العالم المرئي :

أ ــ على أساس التسجيل المخطط للوقائع الحياتية على شريط الفيلم •

ب ــ على أساس التنظيم المخطط للمادة السينمائية الوثائقية ، التي تم تسجيلها على شريط الفيلم •

اذن ، فان « العين السينمائية » ــ ليست فقط تسمية لمجموعة العاملين في السينما ، ليست فقط تسمية لفيلم (« العين السينمائية » او « الحياة بغتة ») • وليست أيضا مجرد اتجاه ما في ما يسمى « بالفن » (يساري أو يميني) • ان « العين السينمائية » ــ هي حركة تنمو باستمرار ، من أجل التأثير عن طريق الوقائع ، وضد تأثير الاختلاق ؛ حتى ولو كان يعطي انطباعا قويا •

« العين السينمائية » ــ هي التفسير السينمائي الوثائقي لما هو مرئي ، وأيضا للعالم غير المرئي من قبل عين الانسان غير المسلحة •

« العين السينمائية » ــ هي قهر الزمان (الصلة المرئية بين الظواهر البعيدة عن بعضها الآخر زمنيا) • « العين السينمائية »

ـ هي تركيز وتفتيت الزمن • « العين السينمائية » هي امكانيــة رؤية العمليات الحياتية ، في أي نظــام زمني لا تصل اليــه العين البشرية ، في أي سرعة زمنية لا تصل اليها العين البشرية •

تستعمل « العين السينمائية » كل وسائل التصويــر التــي نملكها الكاميرا السينمائية ، وهنا لا نعتبر التصويــر السريــع ، والتصوير من خلال الميكرسكوب ، والتصوير العكسي للحركة ، وتصوير الرسوم المتحركة والتصوير أثناء الحركة ، والتصوير من جميع الزوايا غير المتوقعة والخ •• ، لا نعتبر ذلك حيلا سينمائية ، بل طرقا طبيعية ، واسعة الاستعمال •

تستعمل « العين السينمائية » كــل الوسائــل الموتناجيــة الممكنة ، تقارن وتجمع جنبا الى جنب ، بين جميع نقــاط المعمورة ضمن أي ترتيب زمني ، مخالفة ، اذا ما تطلب الامر ، كــل قوانين وتقاليد بناء الشيء السينمائي •

تسعى « العين السينمائية » وهي تخترق ما يبدو على انــه فوضى الحياة ، الى ايجاد الجواب على الموضوع المطروح داخــل الحياة نفسها • تسعى الى ايجــاد القــوة المحصلة بــين ملايين الظواهر ، المرتبطة بالموضوع المعــين • تسعــى الــى التوليف والانتزاع بوسيلة الكاميرا ، الظواهر الاكثر نموذجية ، الاكثــر ملائمة ، والى تنظيم الاجزاء المقتطعة من الحياة في انتظام ايقاعي فكري ـ مرئي ، الى صيغة فكرية ـ مرئيــة ، والــى « ارى » العصارة •

ثالثــا ـ

ان التوليف ـ يعين تنظيم الاجزاء السينمائية (الكادرات)

في شيء سينمائي ، « كتابة » الشيء السينمائي بواسطة الكادرات المصورة ، وليس اختيار الاجزاء « للمشاهد » (ميل مسرحي) او الاجزاء للكتابات (ميل أدبي) •

يتم توليف كل شيء « سينما عيني » بـدأ من لحظة اختيار الموضوع وانتهاء باصدار الشريط السينمائي في شكله النهائي ، أي ان التوليف يتم أثناء كل عملية انتاج الفيلم •

ونستطيع تمييز ثلاثة مراحل في هذا المونتاج المستمر :

المرحلة الاولى : المونتاج ــ جرد كل المعطيات الوثائقية ، ذات العلاقة المباشرة او غير المباشرة بالموضوع المعني (سواء كانت المعطيات على شكل مخطوطات ، أو مواد ، او على شكل أجزاء من فيلم ، صور فوتوغرافية ، مقتطفات من جريدة ، كتب والخ) • ونتيجة لهذا المونتاج ــ الجرد ، تتبلور عن طريق اختيار وتوحيد المعطيات الاكثر قيمة ، خطة تطوير الموضوع ، تتوضح ، و « تتولف » •

المرحلة الثانية : المونتاج ــ جدول مراقبات العين البشرية حول الموضوع المعني (مونتاج المراقبات الخاصة ، او مونتاج ما ينقله المخبرون السينمائيون ، والمستطلعون) • خطة التصوير كنتيجة للاختيار ولتصنيف مراقبات العين البشرية • وأثناء ذلك يأخذ المؤلف بعين الاعتبار كل تعليمات خطة الموضوع ، وأيضا ، كل الخصائص المخبرة « للآلة العين » ، « للعين السينمائية » •

المرحلة الثالثة : المونتاج المركزي • جدول المراقبات المسجلة على شريط الفيلم بواسطة « العين السينمائية » • الحساب العددي للمجموعات المونتاجية • توحيد (الضرب والطرح والجمع

والتقسيم ، والكتابة داخل الاقواس) الاجـزاء ذات النـوع الواحد • اعادة الترتيب المستمرة للاجزاء ــ الكادرات ، الـى ان تتركز كل الاجزاء في ذلك الانتظام الايقاعي ، حيث تنطابق كـل الحلقات الفكرية مع المرئية • وكنتيجة لكل عمليات المزج والعزل والاختصار ، نحصل على ما يمكن اعتباره توازنا مرئيا ، صيغـة مرئية • ان هذه الصيغة ، هذا التوازن ، الذي نحصل عليه نتيجة للمونتاج العام للوثائق السينمائية المسجلة على شريط الفيلـم ، هو الشيء السينمائي مئة بالمئـة ، هو الخلاصـة ، هـو ارى السينمائية المركزة ــ ارى السينمائية •

ان « العين السينمائية » هي :

اولف ، عندما اختار الموضوع (أخذ موضوعا واحد من بين آلاف المواضيع الممكنة) ،

اولف ، عندما أراقب الموضوع (من بـين آلاف مـراقبات الموضوع ، يجب اختيار الاكثر ملائمة) ،

اولف ، عندما أقرر نظام عرض ما تم تصويره حول الموضوع (من بين آلاف امكانيات تأليف الكادرات ، التوقف عنـد الاكثر ملائمة للتأليف ، انطلاقا من خصائص المادة السينمائية المصورة ، كما ومن متطلبات الموضوع الذي نطرحه على أنفسنا) •

تتطلب مدرسة « العين السينمائية » بنـاء الشيء السينمائي على أساس « الفواصل » ، أي على أساس الحركـة مـا بـين الكادرات • على أساس النسب المرئية للكادرات مـع بعضهـا البعض • على أساس الانتقال من صدمة مرئية الى أخرى •

ان النقلة بين الكادرات (« الفاصـل » المرئـي ، النسب

المرئية للكادرات) هي حسب « العين السينمائية » قوة معقدة • وهي تتكون من مجموع نسب مختلفة أهمها :

١ ــ نسب اللقطات (كبيرة ومتوسطة والخ) •
٢ ــ نسب زوايا التصوير •
٣ ــ نسب الحركات داخل الكادر •
٤ ــ نسب الظل والضوء •
٥ ــ نسب سرعة التصوير •

ويحدد المؤلف ، انطلاقا من مطابقة هذه النسب او تلك : ١ ــ نظام التغيير ، نظام متابعة الاجزاء لبعضها الآخر ، ٢ ــ مدة استمرار كل تغيير (بالامتار او بالكادرات) ، أي زمن العرض ، زمن تبيان كل كادر منفرد • اضافة الى انه فضلا عن الحركة بين الكادرات (« الفواصل ») ، بين كادرين متجاورين ، تؤخذ بالحسبان العلاقة المرئية لكل كادر على حدة ، مع كل الكادرات الباقية ــ المشاركة في « المعركة المونتاجية » التي ابتدأت الآن •

ان ايجاد « الطريق » الاكثر ملائمة لعين المتفرج ضمن هذه الافعال المتبادلة ، هذا الجذب المتبادل والدافع المتبادل بين الكادرات ، جعل كل مجموعة « الفواصل » هذه (الحركة بين الكادرات) في المستوى البصري البسيط ، في صيغة بصرية ، تعبر على أحسن وجه عن الموضوع الاساسي للشيء السينمائي ، ــ هذه هي الوظيفة الرئيسية ــ الصعبة للمؤلف ــ المولف •

لقد نشر « عيون السينما » حينها ، في نسخة البيان « نحن » الذي كتب عام ١٩١٩ ، ما نسميه الآن « بنظرية الفواصل » •

ان العمل في « الحادي عشر » وبشكل خاص في « الرجل والكاميرا السينمائية » يوضح بشكل صارخ موضوعة عيون السينما حول « الفواصل » •

رابعا ـ

حول « عين الاذاعة »

لقد حدد « عيون السينما » (الآن « عيون الاذاعة ») منذ تصريحاتهم الاولى ، بشأن السينما الناطقة ، القادمة ، والتي لم تكن قد اخترعت بعد، حددوا طريقهم على انها الطريق من « العين السينمائية » الى « العين الاذاعية » ، أي الى « العين السينمائية » المسموعة والمبثوثة عبر الاذاعة •

تتحدث مقالتي (« العين السينمائية » و « عين الراديو ») التي نشرت في « البرافدا » منذ أعوام عن « العين الاذاعية » كوسيلة لكسر المسافة بين الناس ، وكامكانية ، ليس فقط ان يرى شغيلة العالم بل وان يسمعوا بعضهم الآخر •

لقد ناقشوا تصريح عيون السينما حول « العين الاذاعية » حينها ، في جميع الصحف • ولكنهم توقفوا بعد ذلك عن الاهتمام بهذه المسألة باعتبارها مسألة المستقبل البعيد •

ولكن عيون السينما لم يكتفوا بالنضال من أجل السينما غير التمثيلية ، بل استعدوا في الوقت نفسه ، لكي يجابهوا بكل سلاحهم ، هذا الانتقال المنتظر الى العمل في مجال « العين الاذاعية » ، في مجال السينما الناطقة غير التمثيلية •

ومنذ « الجزء السادس من العالم » بدأ تبديل الكتابات

بناء الموضوع ـ الاذاعة ـ الكلمة حسب الكونتر ابونكت • ان « الحادي عشر » مصمم كشيء سينمائي مرئي ـ مسموع ، أي مولف ليس فقط حسب العلاقة البصرية بل وعلاقة المؤثرات الصوتية والصوت •

وهكذا أيضا بين « الرجل والكاميرا السينمائية » ، أي في الاتجاه من « العين السينمائية » الى « العين الاذاعية » •

لقد حددت أعمال عيون السينما النظرية والعملية (ليس على مثال السينما الروائية التي أخذت على حين غفلة) امكانياتنا التقنية ، وهي تنتظر منذ زمن القاعدة التقنية التي تأخرت (بالنسبة « للعين السينمائية ») للسينما الناطقة والتلفزيون •

ان الاختراعات الاخيرة في هذا الحقل تعطي للعاملين ولانصار الكتابة السينمائية الوثائقية الناطقة أقوى الاسلحة في نضالها من أجل اكتوبر غير التمثيلي •

(١٩٢٩)

من تاريخ عيون السينما

يمكن اعتبار الافلام السياسية الهزلية ، وأفلام الرسوم المتحركة ، من الاعمال الاولى « للعين السينمائية » • فقد ارتبط تصوير هذه الافلام باضفاء الحركة على الكتابات ، الرسوم ، الجداول والرسوم التخطيطية والخ • لقد اهتممنا حينها بالهندسة الديناميكية للكادر • وكان كل هذا في حالاته البدائية •

لقد سميت الخطوة الدراسية التجريبية الاولى « معركة قرب تساريتسين » • وصنع هذا الفيلم على أساس المونتاج

السريع وبدون كتابات • لقد كان ، كما يقال ، سلف أفلام « العين السينمائية » التي ظهرت لاحقا و « الرجل والكاميرا السينمائية » • لقد اعتمد البناء المونتاجي لهذه الدراسة المبكرة على اللغة السينمائية : لم تكن هناك كلمات وكتابات • كان المونتاج ينطلق من الكادرات : ٥ ، ١٠ ، ١٥ ، ٢٠ ••• تقريبا • وقد حدث مرة ما يلي : لقد كلفت عاملة المونتاج بلصق أجزاء الدراسة « معركة قرب تساريتسين » • وكانت الاجزاء حتى الآن بطول ٣ ـ ٤ أمتار • وكانت عاملة المونتاج تلصقها • وعندما وصل الامر الى الاجزاء القصيرة المكونة من كادرات قليلة ، قامت عاملة المونتاج ، وبدون تفكير بالقاء هذه الاجزاء في سلة المهملات ، على انها أجزاء مصادفة غير صالحة • واضطررنا لعمل كل شيء من جديد • وانهمكنا مجددا في العمل لمدة ثمانية أيام • بنينا كل شيء من جديد ، ولكني في المرة الثانية ، أشرفت بنفسي على اللصق لقد كانت سرعة هذه الدراسة بالنسبة لذلك الوقت غير عادية أبدا • وبعد فترة من الزمن ورد الينا فيلم غريفت « التعصب » • وبعد هذا صار من الممكن الحديث بشكل أسهل • ومع ذلك فان مشاهدة فيلم « معركة قرب تساريتسين » أعطت نتيجة سلبية بالنسبة لامكانية العمل في المستقبل • لقد أعجب بعض العاملين المبدعين بهذا الفيلم • ولكن المجلس الفني والادارة كانا سلبيين تجاهه • ولم أستطع الاعتماد على القيام بمثل هذه التجارب ثانية •

وقد استطعت بعد جهود كثيفة ، الوصول الى امكانية تصوير « العين السينمائية » (او « الحياة بغتة ») • وقد فكرت

في البداية بعمل ستة اجزاء دفعة واحدة • لقد ارتأينا تجميع المواد للفيلم على امتداد زمن طويل وبنفس الوقت وفق عدة مواضيع • كان من المستحيل تمثيل اللحظات الضرورية لنا • لقد انطلقنا من اعتباراتنا الاساسية واردنا ان نصور كل الكادرات على حين غفلة • كان تجميع المواد يتم بشكل قوائم عامودية ، يفترض ان تجمع مستقبلا في افلام منفردة • ولكن حصل ما لم يكن في الحسبان • •• فقد تغيرت الادارة عندما كنا قد صورنا جزءا من المادة • واضطررنا للتوقف عن العمل • واضطررنا الى التقدم بمادتنا التي صورت لعدة اجزاء وجمعها افقيا وليس عاموديا • في ذلك الوقت كنت متملكا بشكل كاف لعملية تنظيم المادة ، حتى اخرج من هذا الوضع منتصرا • وهذا ما يفسر بعض اراء النقاد ، الذين اشاروا الى انه قد تم طرح مواضيع عديدة جدا ولم يعالج اي موضوع حتى النهاية •

لقد تم تقديم شريط « الحياة بغتة » على انه « الاستطلاع الاول للكاميرا السينمائية » داخل الحياة الواقعية • تم في هذا الفيلم من حيث الجوهر ، استعمال كل الوسائل التقنية التي في البيان غير التمثيلي ، والتي طورناها لاحقا • وانطلاقا من مبادىء « العين السينمائية » بينت الحياة كما هي من وجهة نظر العين المسلحة ، التي ترى احسن من العين البشرية • لقد اعتبرنا انه من الواجب استعمال كل امكانيات الكاميرا السينمائية من اجل ان نقدم تلك الحياة التي تمر بجانبنا ، بشكل اكثر حدة ، ان نقدمها من تلك الزوايا ، التي لم نرها منها من قبل • علي ان اذكر ان موضوع « الرجل والكاميرا السينمائية » قد وجد في هذا

الفيلم ، مع اختلاف واحد ، وهو ان الكاميرا السينمائية نفسها لم تعرض على الشاشة . كنا نؤكد دائما في الكتابات والعناوين اننا نرى كذا وكذا من وجهة نظر « العين السينمائية » ... كانت هناك بعض العروض ، طرحت بعض الآراء المتضاربة . وبعد ذلك اختفى الفيلم عن النظر ، ولم يتم عرضه .

« الحقيقة السينمائية اللينينية » ـ كانت عملنا التالي . كانت مجموعة من الاخبار المرتكزة حول شخص واحد. كان لينين هو الوجه الفاعل في الفيلم . لقد كانت فيلما طويلا من ألف ومئة متر ، وكنا نرى فيه لينين طوال الوقت على امتداد الفصول كلها . وكانت الكتابات بحد ذاتها وثائقا ، اي نصوصا للينين . لقد كانت هذه هي التجربة الاولى مع الاخبار المتعلقة بشخص واحد .

ولمدة عام ونصف لم نعط اطلاقا امكانية للعمل . كانت وسيلتنا الوحيدة للعمل هي الحصول على تكليف ، بحيث يشترط المكلف ان تقوم مجموعة « العين السينمائية » نفسها بعمل الفيلم . ونجحنا في هذا مع مجلس موسكو ومع مؤسسة التجارة الحكومية . وهكذا ظهرت افلام « الى الامام ايها المجلس » و « الجزء السادس من العالم » . لقد كانت المهمة بالنسبة للفيلم الاول ، تصوير مجلس موسكو وفق خطة بدائية . ومع انني كنت اعرف تماما ان مجلس موسكو لن يكون راضيا ، فانني لم اتورع عن استغلال الفرصة المتاحة ، ووسعت المهمة الى موضوع « الى الامام ايها المجلس » ، الى امام ايها الوطن السوفييتي ، نحو الاشتراكية .

وتصرفت بنفس الطريقة مع مؤسسة التجارة الحكومية .

كان المطلوب تقديم عرض سريع لكل اجهزة مؤسسة التجارة . فحولت ذلك الى « الجزء السادس من العالم » ، الذي يتصدى لسلاح الرأسمالي . واضافة الى ذلك تمكنا من الاحاطة بمساحة واسعة من وطننا من الارض الجديدة حتى توركستان .

لقد كان مركز الثقل في هذه الافلام هو توحيد جوانب الحياة المختلفة ، احاطة « العين السينمائية » بمساحات واسعة قدر الامكان . وهكذا وسعنا موضوع الاستيراد والتصدير وحولناه الى موضوع التحرر من التبعية الى الرأسمال الاجنبي .

ومرة اخرى تمر عدة اشهر بدون ان اعمل ولا استطيع ان اتصور ما العمل . واخيرا قررت السفر الى اوكرانيا . فقد اجابوا على اقتراحي بعمل فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » ، بان علي في البداية ان اعمل فيلما عن الذكرى السنوية للثورة ، وبعد ذلك فقط سيتيحون لي امكانية اخراج هذا الفيلم . وهكذا صنعت « الحادي عشر » . انني اعتبر هذا الفيلم من ناحية اللغة السينمائية افضل بكثير من كل اعمال « العين السينمائية » السابقة . لم تكن هناك اية اهمية للكتابات عندما ركبنا هذا الشيء . كان الفيلم في البدء بدون كتابات ، وفيما بعد تمت اضافة الكتابات ، ولكن هذا لم يؤثر اطلاقا على المعالجة السينمائية .

واخيرا ، الفيلم الاخير ـ « الرجل والكاميرا السينمائية » . انه محاولة لتركيب الوقائع بلغة سينمائية نسبتها مئة بالمئة . لقد تخلينا تماما في هذا الفيلم عن وسائل المسرح والادب .

... لقد كانت ظروف عملنا صعبة جدا في السنوات

الاولى . كنا نصور على اشرطة سيئة تعرضت للضوء . تقريبا بدون اجهزة او معامل ، ونستعمل علب الحليب المجفف . كان كاوفمان * معجبا الى حد مخيف بهذا الحليب ، وكان يستعمل العلب بطريقتين . في البدء كان يشرب الحليب ، ومن ثم يصنع من العلب كل ما يمكن — اما فانوسا للتكبير ، او ديافراغما اميركية. لا زلت اتذكر ان هذه العلب كانت تصلح لكل شيء . عندما تنظر الآن الى ما صور حينها ، تضحك اذ تتذكر كيف كنا نصنع اول اعمالنا الساخرة . مثلا ، عندما صورنا فيلم « اليوم » كانت هناك خارطة على الارض ، وكان بيلياكوف يزحف عليها ، ويرسم وفي الاعلى كان كاوفمان مربوطا الى السقف ، لانه كان من الصعب التصوير من مسافة اقرب . وهكذا صورنا لمدة ثلاثة ايام وثلاث ليالي اول فيلم ساخر من الرسوم المتحركة . بنفس الوقت كان يكتب السيناريو وبنفس الوقت يتم رسمه وبنفس الوقت يصور .

سافرنا زمن الحرب الاهلية في قطارات ملتهبة ، ضعنا في مناطق العصابات . هكذا كنا نصور داخل القطار الملتهب . احيانا كنا نضطر ان نلف حول اجسامنا حزاما من القنابل ، ومرة اطلقنا النار على فرقة الخيالة ، التي كانت تسرع لنجدتنا . كانت هناك حوادث كثيرة من هذا النوع . وممتع هو الحادث الذي جرى لنا مع القطار المدرع ، والذي دمر كليا بعد ساعتين من خروجنا منه .

انني اذكر كل هذا لكي اميز الظرف العام لعملنا .

لو كنا قد وجهنا جميع قوانا نحو العمل المتواصل في تصوير

★ كاوفمان : شقيق فيرتوف ومصور مجموعة من افلامه .

الحرب الاهلية ، لما كنا ربما ، نملك كل هذه الافلام الامية الشبيهة ببعضها البعض ، التي نملكها الآن • من المؤسف ان هذا كان يعتبر عملا وحشيا ، ولم ينظم العمل حسب الاصول • كان كل قائد يعتبر ان من الضروري ان يبقى المصور الى جانبه ، وان يصور كيف يخطب ، وكيف يلقي كلماته في هذا المكان او ذاك •

•••• بعد عدة سنوات طرحنا مسألة « الاذن الاذاعية » و « العين الاذاعية » وكان هذا يسبق بكثير السينما الناطقة انها مسألة كبيرة لوحدها ، وعنها سيتحدثون كثيرا وسيكتبون كثيرا، ولكني الآن اكتفي بالتذكير بها •

اننا نرى في الفيلم الصامت « الحادي عشر » المونتاج المرتبط بالاصوات • تذكروا كيف تهدر الآلات ، كيف يعطى الصمت المطلق • في البدء قرقعة الفؤوس ، المطارق ، صرير المناشير ، وبعد كل هذا يتوقف كل شيء ، يهبط هدوء ميت ، وفي هذا الهدوء يدق قلب الآلة• لقد وضعت الكتابات في هذه الاجزاء فقط من اجل التنبيه ، من اجل الاستقبال السليم • انكم تذكرون ايضا كيف تعرض الصخرة التي تعود الى الفي عام وهيكل « الاسقوثي » • الماء لا يجري اطلاقا حول المكان الصحراوي ؛ وبعد ذلك يبدأ « الصوت » بالعلو ، تبدأ طرقات المطارق • تتزايد شيئا فشيئا ، وبعدها طرقات المطرقة الكبيرة ، واخيرا يكبر الانسان ويبدأ في الطرق على الصخرة ، ويسمع « صدى سمعي» ضخم • كل هذا سينطق بشكل مؤثر على الشاشة عند الانتقال الى « العين الاذاعية » •

والان بعض الكلمات حول ملائمة المونتاج • على الملائم ان

ينطابق مع الجميل • خذوا مثلا ، سيارة عليها ان تقطع عددا من الاميال في الساعة ، وهي في ذات الوقت على شكل سيجار • ان هذا هو الاكثر ملائمة والاكثر جمالا • ونحن نعتبر انه لا يجب ان نفكر في جمال هذا الكادر او ذاك فقط • علينا قبل كل شيء ان ننطلق من تلك النقطة ، التي ترى منها المادة المعنية على احسن وجه • وغالبا ما تكون هذه النقطة الملائمة ، نقطة جديدة لرؤيتنا، لم نعتد ان نرى منها هذا الشيء او ذاك • ولكن ما ان يصبح هذا تقليدا متبعا مكررا ، حتى يفقد كونه ملائما اي مؤثرا •

ان المونتاج يمر عندنا في عدة مراحل • انه يبدأ من المراقبة وهو يملك موضوعا موحدا • وهذا الموضوع يوحد عددا من الظواهر في مكان ما • وهكذا تنفذون المونتاج الاول ، دون ان يكون بين ايديكم اي شيء ، سوى الفكرة ، الموضوع • واثناء الاستطلاع ، تدققون افكاركم وتختارون من كل ما شاهدتم الاكثر قيمة واهمية • والمرحلة الثانية من المونتاج — هي عندما تحضرون الى هذا المكان مع الكاميرا السينمائية • وانتم الآن تقتربون من ما يحيطكم ليس من وجهة نظر العين البشرية ، بل من وجهة نظر « العين السينمائية » وتجرون التصحيح الاول بالنسبة لما رأيتم في المرة الاولى • وتجرون التصحيح الثاني آخذين بعين الاعتبار التغيرات التي حصلت في المكان المختار • وتجرون التصحيح الثالث ، عندما تكون كل المادة قد صورت ، وتختارون الكادرات الاكثر ملائمة والاكثر قربا من الموضوع • وبعد هذا تقتربون من المرحلة الرابعة — اي تنظيم المادة المختارة • توزع الاجزاء المصورة حسب ترابطها الفكري ، وتسعون لكي يتطابق

الربط الفكري مع المرئي • وينحى جانبا كل ما يتبقى •

هل توجد معادلة ما للمونتاج ؟

كانت هناك محاولة في هذا الاتجاه • ويجب ان نذكر انه توجد هنا انجازات محددة • توجد جداول للمونتاج ، تحتوي على حسابات محددة ، شبيهة بنظام النوطة ، وعلى اعداد للايقاع ، « للفواصل » والخ • وعلى وجه الخصوص ، اكتب الآن كتابا ، ستطرح فيه بعض الامثلة المنفردة ، ستطرح فيه استنتاجات حول مثل هذه المعادلات • ولكن من الخطر الشديد طبع هذا الكتاب ، لانه سينتج عن ذلك هراء ، فيما لو استعملت هذه الطرق في كل مكان •

ليس صعبا اعطاء المعادلة ، الصعب هو القول اين ولماذا علينا استعمالها •

حول طرق التصوير الوثائقي

ان الطريقة المثلى هي ــ التصوير بغتة ، التصوير المخفي • وعدا ذلك توجد وسائل التصوير الاخباري العادي ، وسائل العمل بمعونة شريط الفيلم ذي الحساسية العالية والخ • عندما تصورون اجتماعا ما او مظاهرة ، فان هذا ــ هو تصوير بسيط ، عدم تدخل عادي في الظاهرة الحادثة • وبعد ذلك ، علينا الاشارة الى التصوير لحظة عدم الانتباه اليه ويحدث هذا اما بشكل طبيعي ، مثلا ، في المصنع ، حيث العامل منشغل بعمله ، بآلته ، واما عن طريق التحويل الاصطناعي للانتباه • اذا ما عبر الانسان عن اهتمام زائد بالكاميرا ، فغالبا ما تساعد الكاميرا الثانية •

مرة ، كنت في الاستوديو • وفي اللحظة التي قال فيها المخرج للممثلة : توقف ، صورت انا • كانت الممثلة تؤدي دورا ما وهي منشغلة تماما بهذا العمل ، غير منتبهة اطلاقا ، وبالضبط في تلك اللحظة ، حيث لم تكن قد عادت الى نفسها بعد ، ولم تنتبه لنا ابدا ، قمت بتصويرها • واكتشفنا ان هذه اللحظة هي افضل من كل ما صوره المخرج قبل ذلك ، فطلب مني ان اعطيه ما صورت • هذا هو ما يعنيه التصوير لحظة عدم الانتباه •••

وفي الخلاصة ، اتوقف باختصار عند مسألة ، لماذا نحن ضد السينما التمثيلية •

لست ادري من ضد من • من الصعب الوقوف ضد السينما التمثيلية • انها تشمل ٩٨٪ من كل الانتاج العالمي •

ونحن بكل بساطة نعتبر ان القضية الاساسية في السينما ــ هي تسجيل الوثائق ، الوقائع ، تسجيل الحياة ، والعمليات التاريخية • ان السينما التمثيلية هي التي تحل بديلا عن المسرح ، انها المسرح المرمم • يوجد ايضا اتجاه توفيقي ، يسعى الى التوحيد ، الى مزج هذه الاشياء •

نحن نعترض على كل هذا •

(١٩٢٩)

رسالة من برلين

سافرت الى المانيا للمرة الاولى بعد عمل في الفيلم التسجيلي استمر احد عشر عاما • واصطدمت هنا ــ رأسا بحقيقة غريبة •

ان مجموعة من صحف برلين ، وهي تذكر الخصائص

السينمائية لعمل « العين السينمائية » ، تشير في الوقت نفسه الى، ان « العين السينمائية » في جوهرها هي تقريبا استمرار متعصب للمبادىء ، والاعمال العملية لروتمان (« سيمفونية المدينة الكبيرة ») .

ان نصف الاعتقاد هذا ، نصف التأكيد هو لا معقول ...

بهدف انتزاع الاولوية من روسيا السوفيتية ، بالنسبة للمسألة حول « العين السينمائية » ، حول الفيلم الوثائقي ككل ، اضطروا الى ادارة عجلة التاريخ الى الوراء ، الى ان يمسحوا من وجه الارض اكثر من مئة من اعمال « العين السينمائية » ان يحرقوا بيانات « العين السينمائية » ، ان يمزقوا آلاف الملاحظات والمقالات المكرسة « للعين السينمائية » ، ان يلغوا من الاستعمال مجموعة من الكتب الروسية والفرنسية .

من الصعب ان يشترك اي انسان في هذه العملية الجريئة .

كم تبدو غريبة المحاولات التي دخلت الى الصحافة الساعية الى مسح وتشويه تاريخ « العين السينمائية » . ان المعلومات الخاطئة والكاذبة فقط (او غياب المعلومات ايا كانت ، حول هذه المسألة) هو ما يمكن ان يفسر ذلك الوضع ، حيث ان جزءا من صحافة برلين ، لا يعلم شيئا عن التطور التاريخي « للعين السينمائية » ، لا يعلم شيئا عن هجوم عشر سنوات على قلاع السينما التمثيلية .

يجب الاشارة بشكل خاص الى ان معظم افلام « العين السينمائية » قد بنيت اما كسمفونية العمل ، او كسمفونية كل الوطن السوفييتي ، او كسمفونية مدينة منفردة . ذلك وانه غالبا

ما تطورت الاحداث في هذه الافلام من الصباح المبكر حتى المساء •

هكذا تستيقظ وتبدأ المدينة الحياة في الجزء الاول من فيلم « العين السينمائية » (الحائز على جائزة في المعرض الدولي في باريس) • هكذا يمضي اليوم تدريجيا نحو المساء وينتهي في منتصف الليل في فيلم « الى الامام ، ايها المجلس ! » •

لا يوجد اي شك عند عيون السينما في ان اعمالهم النظرية والعملية ، التي لم تعرض بشكل كاف ، ولكن المعروفة جيدا من قبل الاختصاصيين الروس والاجانب ، تدفع حتى الاخيرين نحو اعمال منفردة في هذا الاتجاه ، الذي لا زال يثير النقاش حتى الآن • ولهذا يجب اعتبار تجربة روتمان الاخيرة نتيجة للضغط الطويل لاعمال ومداخلات « العين السينمائية » على العاملين في الفيلم التجريبي ، وليس العكس على الاطلاق ، وهو امر غير سليم من حيث الجوهر تاريخيا •

انني اطلب نشر هذه الرسالة ، ليس نتيجة لدوافع انانية او « وطنية » بل فقط بهدف دعم الصدق التاريخي •

(١٩٢٩)

اجابات على الاسئلة

الى أسرة تحرير جريدة « كينوفرونت » •

كان العمل كثيرا في الايام والليالي الاخيرة ، كنت اكتب من حين لآخر • يجب نشر اجاباتي على الاسئلة كاملة وبدون تغيير • فالقضية تكمن في ان المحاولات الغبية لالصاق الشكلية بي ،

لا زالت مستمرة ، ولا استطيع تفسير هذه المحاولات لنفسي ، الا على انها جهل مطبق ، وعدم معرفة مطلقة من قبـل الرفاق ، الذين يكتبون عن هذا السؤال الذي يجري الحديث عنه .

مع تحياتي الرفاقية ــ د. فيرتوف .

سؤال : هل لا زلتم تتمسكون الآن بتلك القاعدة الابداعية، التي نشرت في بيانكم عام ١٩٢٢ ؟

جواب : من الواضح ، ان السؤال يتعلـق بالبيـان حـول السينما غير التمثيلية « عيون السينما ــ الانقلاب » ، الذي كتب عام ١٩٢٢ وظهر في مجلة « ليف » العدد الثالث مـن بداية عـام ١٩٢٣ . لا يجب النظر الى هذا البيان الـذي تبنى هجوم الاخبار السينمائية والاخبار الاذاعية ، بالطبع ، في شكله الثابت اي كما لو انه لم تكن بعده احاديث او طلبات .

تعليمات لخلقات « العين السينمائية » ، « مشروع المحطـة التجريبية الاولى للتصوير الوثائقي » ، « اقتـراح حـول تنظيم السينما السوفيتية عـلى اساس النسب اللينينيـة » ، مجموعـة مقالاتنا في الجرائد « برافدا » ، « كينـو » ، فـي مجموعـات خاصة (بروليتكولت وغيرها) اضافة الى الاعمال العملية (حوالي خمسين فيلما تسجيليا من مختلف الانواع والاحجام والاشكال) كل ذلك قد حسن وصحح الاخطاء والغمـوض فـي تصريحنا ، الذي انتشر منذ اعوام ١٩٢٤ ــ ١٩٢٥ فـي برنامج كامل للهجوم واثر بشكل واسع ليس فقط على قطاع الافلام الوثائقية ، وبـل

على القطاع التمثيلي في السينما عندنا •

لقد اتفقنا نحن عيون السينما على ان نعتبر ان السينما الحقيقية ، السينما مئة بالمئة ، هي السينما التي تبنى على اساس تنظيم المادة الوثائقية التي تسجلها الكاميرا السينمائية •

واما السينما ، التي تقوم على تنظيم مادة الاداء التمثيلي المسجلة بواسطة الكاميرا السينمائية ، فقد اتفقنا على ان نعتبرها ظاهرة من الطراز الثاني ، المسرحي •

نحن نعترف انه في النضال ضد التقسيم المزوق للافلام التمثيلية (فن ــ لا فن ، فيلم فني ــ فيلم غير فني) قد وضعنا هذه التعابير بين قوسين وسخرنا من « ما يسمى بالفن » ، من « ما يسمى بالفيلم الفني » •

ولكن هذا قطعا لم يتناقض مع احترامنا لبعض نماذج (في الحقيقة نادرة) فيلم الممثل • وبالطبع لم نكن نمدح : عموما فيلم جيد • كنا دائما نستدرك : فيلم ممثل جيد ، فيلم تمثيلي جيد •

نحن نعترف انه في نضالنا من أجل حق الفيلم الوثائقي في التطور والازدهار ، لم نخف أنفسنا وراء كلمات منتشرة بشكل واسع ، ولكن مفهومه باشكال مختلفة مثل « فن » ، « فني » • وفي الوقت نفسه فاننا أشرنا بحدة وبعناد الى الخاصية الاختراعية ، الحماسية ــ الثورية (في الشكل وفي المضمون) لافلام « عيون السينما » الوثائقية • لقد تحدثنا عن أفلامنا الوثائقية على انها عاطفة الوقائع ، على انها حماسة الوقائع • لقد أجبنا على هجوم النقاد وفي هذا المجال ، بأن الفيلم الوثائقي « العين السينمائية » ــ ليس مجرد محضر وثائقي ، انه منارة

ثورية على خلفية التقاليد المسرحية في الانتاج السينمائي العالمي •

ونحن الآن أيضا ، نعتبر منهج الفيلم الوثائقي المنهج الاساسي للسينما البروليتارية ، نعتبره اثباتا لوثائق هجومنا الاشتراكي ، خطتنا الخمسية ، المهمة الاساسية للسينما السوفيتية•

ولكن هذا لا يعني قطعا ان المسرح ، والسينما التمثيلية التي تتجه نحوه ، في حل من المشاركة في المعارك من أجل الاشتراكية ، لاي سبب كان • وعلى العكس ، كلما أسرعت السينما المسرحية التمثيلية في التحول عن تزييف الحياة ، عن التقليد الضعيف للفيلم الوثائقي ، باتجاه التمثيل الصريح ، المتكامل ، كلما صار دخولها في الجبهة الاشتراكية ، أكثر شرفا وأكثر قوة •

سؤال • هل تلبي حسب اعتقادكم ، أفلام من نوع « الرجل والكاميرا السينمائية » المتطلبات السياسية ، المطروحة على السينما الثورية ؟

جواب • حتى الآن لم يلب أي فيلم تمثيلي او وثائقي بشكل كامل المتطلبات السياسية المطروحة على السينما الثورية • ان « الرجل والكاميرا السينمائية » الذي انتج في لحظة الازمة السينمائية (ليس أزمة المواضيع ــ فالمواضيع كانت كافية ــ بل أزمة وسائل التعبير) ، الذي انتج كفيلم ذي مهمة خاصة ، من أجل القضاء على الانفصام في حقل اللغة السينمائية ، من أجل التصنيع السينمائي للسينما « المتخشبة » ، لا يدعي انه سيحل محل ، او سيغطي على بقية أعمالنا • ولكن ، فحتى كل مجموع هذه الافلام لن يتجرأ على الامل بالاجابة الكاملة والفورية (ولن يجيب) على مجموع المتطلبات السياسية ، التي على الحزب أن

يطرحها وهو يطرحها على السينما الثورية •

من الواجب مضاعفة طاقتنا ثلاث مرات ، اعادة تنظيم الانتاج السينمائي والتوزيع على أساس « النسبة اللينينية » ، تنظيم مصنع الافلام الوثائقية ، توزيع ملاكات المنتجين السينمائيين على جبهة الخطة الخمسية • تساعد طريقة المباريات الاشتراكية ، العاملين في الفيلم الوثائقي على الاقتراب من التنفيذ الافضل والاكمل للمتطلبات السياسية للحزب •

والشيء نفسه بالنسبة للسينما الناطقة (أجيب الآن على سؤال عن السينما الوثائقية الناطقة) • ان « العين الاذاعية » قد تنبأت حينها « بالنسبة اللينينية » ، لبرامج مسارح الاذاعة •

وبالنسبة للمسألة المتعلقة بدور الصوت في الفيلم الوثائقي ، فنحن نستمر في وجهة نظرنا السابقة • نحن نعتبر « العين الاذاعية » سلاحا فعالا في أيدي البروليتاريا ، وامكانية أن يرى بروليتاريو كل الامم وكل البلدان وان يسمعوا بعضهم البعض امكانية غير محدودة في المكان للدعاية والتحريض عن طريق الوقائع ، وامكانية المقارنة بين الوثائق الاذاعية ـ السينمائية المتعلقة ببنائنا الاشتراكي وبين وثائق الاضطهاد والاستغلال ، الوثائق الاذاعية ـ السينمائية في العالم الرأسمالي •

ان التصريح * حول ضرورة عدم مطابقة اللحظات المرئية مع المسموعة ، كما أيضا التصريح حول الحاجة الى الافلام التي تعتمد

★ هنا يرد فيرتوف على « البيان حول السينما الناطقة » الذي اصدره ايزنشتاين وبودوفكين عام ١٩٢٨ ، حيث اعلنا فيه ضرورة عدم تطابق الصوت مع الصورة . فيما بعد تراجع مصدرا البيان عن هذا الرأي . (المترجم)

المؤثرات الصوتية فقط ، كما أيضا التصريح حول الحاجة الى أفلام الحوار فقط ، ـ كل هذا لا يساوي كما يقال ، قشرة بيض. نحن نضع في السينما الناطقة ، كما في السينما الصامتة حدا واضحا فقط بين نوعين من الافلام : الوثائقية (بحوارها الحقيقي ومؤثراتها والخ) .

ليس من الضروري أبدا ، سواء بالنسبة للافلام الوثائقية او التمثيلية مطابقة او عدم مطابقة المرئي مع المسموع . تولف الكادرات الناطقة ، كما أيضا الصامتة وفق أسس متساوية ، يمكن ان تتطابق مونتاجيا ، ويمكن ان لا تتطابق مونتاجيا وان تتداخل مع بعضها الآخر ، في تأليفات ضرورية مختلفة . ويجب نهائيا ان ندع جانبا الخلط الغبي المتعلق بتقسيم الافلام الى أفلام حوار او مؤثرات او ناطقة .

سؤال . هل تقترحون تغيير منهجكم وموقفكم العام من قضايا السينما بمناسبة المهمات الجديدة التي يطرحها عصر اعادة البناء الاشتراكي ؟

جواب . ان منهج الفيلم الوثائقي ، منهج « العين السينمائية » و « العين الإذاعية » الذي ولد مع حياة ثورة اكتوبر ، الذي تربي على جبهات الحرب الاهلية ، وعلى جبهات البناء الاشتراكي ، لا يمكن الا ان يزدهر بألوانه الكاملة في عصر اعادة البناء الاشتراكي ، حيث ، وبمناسبة تحقيق « النسبة اللينينية » للعروض السينمائية ، تنمو مصانع الفيلم الوثائقي ، حيث تتضاعف فرق التصوير المتنافسة وتنصهر في المعارك الوثائقية المستمرة من أجل الاشتراكية .

(١٩٣٠)

« اوكراينفيلم » ـ ، « سيمفونية الدونباس »

(المؤلف يتحدث عن فيلمه)

هذه بعض الملاحظات حول الاهمية الخاصة ، للفيلم الوثائقي ـ الناطق ـ المرئـي ، « سيمفونية الدونباس » (« الحماس ») وحول العوائق الخاصة ، التي وقفت كالجدار على طريق انتـاج هذا الفيلم •

اننا نرجع تأكيدات اختصاصي الصوت النهائيـة والمنتجين السينمائيين (عندنا وفي الخارج) الى المجموعة الاولى من هـذه العوائق الخاصة ، والتأكيدات هي :

يمكن تسجيل الصوت على شريط الفيلم ويجب فقط فـي الظروف الخاصة للاستوديو المعزول ، البعيد عن الضجيج ،

يمكن ويجب ان نسجل على شريط الفيلم فقـط الاصوات المنتجة اصطناعيا ،

يستحيل القيام بالتصوير الوثائقي (وخاصة الخارجي) مع الصوت •

ان تأكيدات المنتجين السينمائيين واختصاصي الصوت هذه قد فندت لا بالكلمات ، بل بالافعال في آذار من العام الفائت •

لقد تغلبنا على مجموعة العوائق هـذه عن طريـق بعض عن طريق بعض التجارب •

اننا نعطي لفيلم « الحماس » أهمية خاصة ، بالنسبة للحـل النهائي للسؤال المثير للنقاش حول امكانية او عـدم امكانيـة

التصوير الوثائقي والخارجي مع الصوت •

يجب ان نرجع الى المجموعة الثانية من العوائق الخاصة (ولنطلق عليها اسم « مجموعة استحالة الحركة ») ما يلي :

الاستحالة التامة لحركة جهاز تسجيل الصوت (كما لو انه مثبت الى جدار الاستوديو) ،

استحالة حركة الكاميرا السينمائية الصامتة ، المربوطة « بسلسلة قصيرة » الى أجهزة تسجيل الصوت ،

استحالة حركة الميكرفون ، الذي لا يسمح له بالحركة أثناء التصوير ، حتى داخل قفص الاستوديو •

لم تتغلب فقط على مجموعة العوائق هذه ، لم نحرك فقط « مجموعة عدم الحركة » هذه ، ولم نخرج فقط الى الشارع مع الآلة ، حيث اجبرنا الآلة أيضا والميكروفون على « السير » و « الركض » ، بل واقتربنا باحكام من مسألة محطة التسجيل الاذاعية ـ الصوتية ـ المرئية ، بعد ان قمنا بمجموعة من التجارب المتعلقة بتسجيل الصوت ، والتصوير للصوت والصورة ، عن بعد •

نشأت المجموعة الثالثة من العوائق بمناسبة قرارنا الحازم بهجر « شاطىء محطة تسجيل الصوت والسفر الى الدونباس » • وتضمن برنامجنا الملح مسألة الانتاج السريع لآلة سينمائية متحركة تسجل الصوت • وقام البرفسور شورين والرفاق تيمار تيسيف ، شيبيسوف ، خارتينوف ، مولشانوف ، العاملون في المعمل في المعمل ليلا نهارا ، بتجميع هذا الجهاز المتحرك • وفي أواسط نيسان كنا قمنا بتجارب التصوير الاولى • وتلا ذلك

أول أيار ، والتصوير في ميناء لينينغراد ، وأخيرا وبعد اعادة تصميم الجهاز سافرنا الى خاركوف لتصوير المؤتمر الحزبي السادس في أوكرانيا • أعيد تصميم الجهاز مرة أخرى بعد تصوير المؤتمر الحزبي ثم سافرنا الى الدونباس •

ان التغلب على هذه المجموعة الثالثة من المصاعب (تجارب الآلة المتحركة) قد فتح لنا الابواب الواسعة في آذار في مجال الاخبار الناطقة والفيلم الوثائقي الناطق • وهنا تكمن الأهمية الخاصة لفيلم « الحماس » كاسح الجليد الرئيسي في رتل الافلام الاخبارية الناطقة •

كان السفر الى الدونباس ـ المجموعة الرابعة من العوائق • اتجهنا نحو عاصفة أصوات الدونباس ، ضمن ظروف الغياب الكامل لوسائل النقل • اتجهنا ونحن نحمل معنا ٧٥ بودا من الحمل (بود = وزن يعادل ١٦ كيلوغراما) •

كنا نزحف و « بصمت » • ضمن ظروف الانقطاع الكامل عن المعمل وعن أجهزة الانتاج • ضمن ظروف استحالة سماع ما تم تصويره واختبار عمل الآلة وانفسنا • في ظروف ترافق فيها التوتر العصبي الحاد لاعضاء المجموعة ، ليس فقط مع التعب الذهني ، بل ومع العمل العضلي المجهد أثناء النقل الدائم للاثقال من مكان تصوير لآخر •

جرى هذا الشهر الاخير الحاسم في عملنا في التصوير وتسجيل الصوت ضمن ظروف الضجيج والقرقعة ، بين النيران والحديد ، في المشاغل التي ترتج تحت وطأة الاصوات • لقد قضينا تماما ، ونحن نتوغل عميقا تحت الارض ، في المناجم ،

ونحن نصور من فوق سطح القطار المسرع ، على جمود حركة آلة تسجيل الصوت وللمرة الاولى في العالم ثبتنا وثائقيا الاصوات الاساسية للمنطقة الصناعيــة (أصوات المناجــم ، المصانــع ، القطارات والخ) .

وهنا تكمن الاهمية الخاصة الرابعــة لفيلــم « الحماس » الوثائقي ــ المرئي ــ الصوتي .

كان من الضروري لكي نبدأ المونتاج ، ان نبــدأ بتلخيص نتائج عمل التصوير . ولذلك مررنا من خلال مجموعة جديدة من الصعوبات . كان على معمل التحميض في كييف ان ينفذ العمــل التحضيري ، لكي نحمض ونطبع المــواد المصورة . وكــان يجب ترتيب الامور ، بحيث لا تعتبر اخطاء التصوير اخطــاء تحميض . ولكي لا تعتبر اخطاء التحميض أخطــاء تصوير ، وحتى لا تعتبر أخطاء التصوير أخطاء النسخ ... وبالعكس .

وعندما في النهاية تغلبنا على مجموعــة المصاعب هــذه ، ووصلنا الى النتائج ، بدا ان جزءا من المواد المصورة في الدونباس (أوقات العمل الاجتماعي ، الخدمات الثقافية للعمال وغيرها) قد خربت لاسباب تقنية (اهتزاز عالي فــي الصوت) . أدت هــذه الخسارة الى بعض التغيير في الخطة المونتاجية . وبدأنا في تنظيم الوثائق المصورة المرئية ــ الصوتية ، بعد ان كيفنا أنفسنا عــلى عجــل .

لم تكن في حوزتنا طاولــة لمونتــاج الصوت ، ولا أيــة تجهيزات أخرى تصلح لتنظيم المادة السينمائية الصوتية المرئية . عملنا بحذر ، ببطء وعناد . خمسون نهارا وليلة في ظروف التوتر

البالغ • ومع ذلك لم نمض في الخط الاقل مقاومة • لم نمض في خط استعمال ذلك الظرف المريح ، المتمثل في كوننا نعمل في الدونباس على آلة متحركة ، وبالتالي ، ان معظم أصوات الدونباس مسجلة عندنا على شريط واحد مع الصورة • لم نحدد أنفسنا بالتوافق البسيط بين الصوت والصورة ، بل سرنا في خط المقاومة الاصعب ، بالنسبة لظروفنا ـ خط العلاقات المتبادلة المعقدة بين الصوت والصورة •

هنا تكمن الاهمية الخامسة والمطلقة لفيلم « الحماس » •

واخيرا الملاحظة الاهم •

عندما تخرج في فيلم « الحماس » الاصوات الصناعية للالات البخارية ، الى الساحة وتدخل في الشارع ، وترافق بموسيقاها الآلية ، المظاهرات ، الرايات المتنقلة ، النجوم الحمراء ، الهتافات المحيية ، الشعارات الحربية ، كلمات الخطباء وغيرها ، في أصوات الآلات ، في أصوات المشاغل المتنافسة مع بعضها البعض •

عندما يجري العمل لسد الثغرة في الدونباس أمامنا كيوم عمل تطوعي مستمر ، و « كيوم الصناعة » ، وكمسيرة للنجوم الحمراء وللرايات الحمراء ،

علينا أن ننظر الى كل هذا لا كنواقص ، بل كتجربة مستقبلية جادة •

انهي الآن هذا العرض التاريخي •

لقد انتهى تصوير فيلم « الحماس » منذ أكثر من عام ونصف • وهو ينتظر نشره (عرضه على الشاشة) بعد ان هيأه

المعمل ليتوافق مع احتفالات اكتوبر لعام ١٩٣٠ • ينتظـر التمييز الجاد بين نواقصه ومميزاته • لا التقييم العـام (في أي زمـان ومكان) ، بل التقييم في المرحلة الراهنة مـن تطـور السينمـا الناطقـة •

(١٩٣١)

الخطـوات الاولـى

ان الشيء المميز للسنة الاولى من الوجود الانتاجي للسينما السوفييتية الناطقة ، هو غلبة الافلام الاخبارية الناطقة • ويجب ان نعود قليلا الى الوراء لكي نستوعب هذه الظاهرة •

لقد تحدث العاملون في الافلام الاخبارية منذ زمن طويـل ليس فقط عن امكانية البث عن طريق الاذاعة ، بل وعن امكانيـة تسجيل ، بل وتصوير الافلام السينمائية الاذاعية الوثائقية المرئية ــ المسموعة عن بعد ، عن امكانية ان يفهم بروليتاريو كل الامـم وكل البلدان بعضهم البعض • لقد سمح هـذا العمل التحضيري الاولي للعاملين في الفيلم الاخباري (بعكس السينما التمثيليـة غير المستعدة والتي أخذت على حين غرة) ان يبـدأوا حـالا في آذار عام ١٩٣٠ بالتجارب الاولى لتصويـر الفيلـم الاخبـاري الناطق • لقد سبقت نظرية « الاصوات الكريهة » بداية العمل في فيلم « الحماس » ، كذلك سبقتها امكانيـة تصويـر الاصوات الاخبارية نفسها من قبـل شخصياتنـا المعروفـة والشخصيات الاجنبية • سبقها نفي امكانية اخراج أفلام اخبارية ، غير تمثيلية ناطقة • لقد كان العمل في فيلم « الحماس » اضافة الى نتائج هذا

العمل ، بمثابة نفي النفي •

لم يكتف فيلم « الحماس » بدحض « نظرية الاصوات الكريهة » كليا وبقية « النظريات » المعادية للاخبار ، بل وفتح الابواب الواسعة أمام انتاج الاخبار السينمائية الناطقة ، انتاج الفيلم الاخباري غير التمثيلي الناطق ، كما فتح الطريق لمستقبل انتاج الافلام الوثائقية المرئية ـ الناطقة عن بعد •

توجد في فيلم « الحماس » نواقص • كيف تفسر هذه النواقص ؟ يمكن تفسير هذه النواقص الى حد كبير بذلك الانقطاع ، الذي حصل في بداية انتاج الفيلم ، بين خططنا واستعدادنا للتصوير ولمونتاج الفيلم ، وبين حالة تقنية السينما الناطقة ، التي كانت موجودة حتى بداية عام ١٩٣٠ • لقد استبقنا كثيرا في خططنا وفي أفكارنا ، امكانياتنا التقنية والتنظيمية • اننا لم نأخذ بعين الاعتبار كل العوائق التي وقفت في طريق انتاج هذا الفيلم • وعلينا ان نذكر هنا ان كلا من هذه العوائق كان كافيا في جوهره ، لتخريب وايقاف عملنا •

اننا لم نتراجع أمام العوائق • تغلبنا عليها كلها • لم نمض في خط الحد الادنى من المقاومة ، لا بالنسبة للتصوير ولا بالنسبة للمونتاج • ومع هذا ، بالطبع ، تعرضنا لخسارة كبيرة • وحسب اعتقادي ، يجب الحديث عن هذه النواقص ، كنواقص فيلم انهك قليلا في المعركة • تمزق ، بح صوته ، غطي بالجراح • ولكنه مع ذلك فيلم لم يتراجع أمام أي صعوبات كانت •

فكيف كان موقف نقادنا من ذلك ؟

انهم اما تصرفوا كأساتذة : كل ما هو ليس « دييز » ، كل

ما هو ليس « بيمول » اعتبر بدون جدال « اصواتـا متنافرة » •
واما كنا نصطدم بالنقد الاصم : يكتب النقاد عن الجزء المرئي من الفيلم فقط ، ويغفلون المحتوى الصوتي • واما كنا نصطدم بالنقد التمثيلي : مثلا ، ناقد شكلي ، يلعب دور المعادي للشكلية، ينقب بعناية في الفيلم ويشتم هذه الانجازات الشكلية او تلك •
واما كنا نصطدم بالنقد المعادي للاخبار وللفيلم غير التمثيلي : مثلا ، يبرهن أحد أحد مؤلفي « نظريـة الاصوات الكريهـة » والرغوة حول فمه ، في معرض دفاعه عن نفسه ، ان « الحماس » هو « صوت كريه » وان هذه النظرية بالتالي صحيحة وقد تأكدت والـخ ••

اعتقد ، ان العاملين في فيلم « الحماس » ، وكل العاملين في الفيلم الاخباري مهتمون بالتحليل المتعدد النواحي (وليس من ناحية واحدة فقط) لهذا الفيلم • وليس فيلم « الحماس » كشيء في حد ذاته فقط ، بل وكل عملنا (المرتبط بهذا الفيلم) وكـل عملنا في مجال الانتقال من سكة الفيلم الصامت الى سكة الفيلم الناطق ؛ في هذا المجال من صناعتنا السينمائية الاشتراكية ، هو ما نسميه بالفيلم الاخباري ، الوثائقي ، غير التمثيلي •

وهكذا ، فاننا لم نصل في انتاج الاخبار والافلام الاخبارية الى نمو كمي فقط ، (« الحماس » ، « اولمبياد الفـن » ، « تطور الحزب الصناعي » ، « القرية » والخ ••) ؛ بل والى نمو كيفي ، على الرغم من بعض النواقص المنفردة • ولكـن ، اذا كان من الممكن تفسير بعض نواقص الفيلم الناطق غير التمثيلي ، بـأن العاملين في هذا المجال من الصناعة السينمائية ، قد سبقوا بعملهم

التحضيري الاولي ، امكانياتهم التقنية والتنظيمية ، فـان العاملين في الفيلم التمثيلي ، الذي يعتمد على الممثلين ، هم على العكس ، قد تخلفوا ، في عملهم التحضيري عن الامكانيات التقنية المتاحـة لهم • لقد فاجأهم الانتقال الى السينما الناطقـة • ومن هنـا ، وبالاضافة الى تملك منهج المادية الجدلية (الشرط الضروري سواء بالنسبة للافلام « التمثيلية » أو « غير التمثيلية ») فانه يجب :

على الاولين (العاملين في الفيلـم التمثيلي) ، ان يتشجعوا وان يعملوا بحزم أكثر على الانتقال من الانطاق الخجول للافـلام الصامتة ، الى انتاج الافلام الناطقة ،

وعلى الثانيين (العاملين في الفيلم غـير التمثيلـي) ، ان يطوروا التقنية ، وان يمتلكوها أكثر ، وان يفرضوا عليها خدمـة التنفيذ الكامل للخطط المطروحة • وليس على الاستعمال الحاذق للميكرفون وتطوير آلة تسجيل الصوت السينمائية المتحركة فقط ان يساعد على ذلك ، بل وأيضا التوجه نحو المحطة السينمائية ـ الاذاعية المنتجة للصوت والمسجلة له ، والتي كنت قد اقترحتها في المؤتمر الاول السينمائي ـ الصوتي لعموم البلاد (تصوير وبث الصورة الناطقة عن بعد) • اننا اذا كنا سنملك مع نهاية الخطـة الخمسية آلة سينمائية متحركة صوتية اضافة الى محطـة مرئيـة صوتية قوية ، للتسجيل الاذاعي والبث الاذاعـي ، فان مهمتنـا (وهي ان نلحق وان نسبق العالم الرأسمالي من الناحية التقنيـة والاقتصادية) ، ستصبح محلولة الى حد كبير في مجـال السينما ومجال الاذاعة •

(١٩٣١)

لقد انتهيت من العمل في فيلم « ثلاث أغنيات عن لينين » • لقد استمر هذا العمل تقريبا طوال عام ١٩٣٣ •

لقد توفقنا أثناء هذا العمل في اكتشاف بضع عشرات من الوثائق السينمائية عن لينين • اذ تمكنت عضوة جماعتنا ، الرفيقة سفيلوفا ، التي لا تعرف التعب ، عن طريق اندفاعها وبحثها ودراستها للارشيف ومكتبة الافلام والمواد المتفرقة في موسكو ، في تيفيليس ، في كييف ، وباكوومدن أخرى ، من اكتشاف ما لم نستطع اكتشافه خلال تسع سنوات من موت لينين • ومن بين الوثائق التي اكتشفت ، وثيقة عن لينين قرب ضريح ايليزاروف ، لينين يتجه نحو اجتماع مؤتمر الكومنترن ، لينين في الساحة الحمراء •

لقد حاولت مجموعتنا أن تنقل الى شريط الفيلم صوت لينين من قبل وأثناء العمل في الفيلم السابق عن لينينغراد • وقد كانت النتائج غير مرضية ، بسبب عدم كمال الكاميرا السينمائية الصوتية الاولى •

في عام ١٩٣٣ بدا ان العمل أكثر توفيقا (مهندس الصوت شترو) • وتم تسجيل صوت لينين على شريط الفيلم ، بشكل أفضل مما هو على الاسطوانة • لقد سمعت في الفيلم بشكل واضح وجيد كلمات لينين الموجهة للجنود الحمر : « قفوا بقوة » « قفوا بصداقة » ، « بشجاعة في وجه الاعداء » ، « اننا سننتصر » ، « ستنهزم سلطة الاقطاعيين والرأسماليين التي دمرت عندنا في روسيا ، في كل أنحاء العالم » • وبهذه الطريقة حصلنا

على امكانية الاحتفاظ بصوت لينين على شريط الفيلم وجعل فلاديمير ايليتش يتحدث من الشاشة .

لقد سجلت مجموعتنا في ازربيجان ، وتوركمانيا ، وفي اوزبكستان على شريط الفيلم اغاني شعبية عن لينين . معظم مؤلفي هذه الاغاني هم من المجهولين ، ولكن أغانيهم تنتقل من شفة الى شفة ، من كوخ الى كوخ ، من قرية الى قرية . لقد أدخلنا في الفيلم أغاني الشرق السوفييتي . تمر بعض هذه الاغاني من خلال الصوت ، وبعضها من خلال الصورة ، وبعضها الآخر يجد انعكاسه في الكتابات . انها ـ أغنية عن ثورة اكتوبر ، عن المرأة ، التي رمت حجابها ، عن ضوء ايليتش الكهربائي الذي وصل الى الصحراء ، عن الاميين الذين أصبحوا متعلمين .

توجد في فيلم « ثلاث أغنيات عن لينين » اضافة الى الوثائق السينمائية عن لينين الحي ، مسيرة لينين الاخيرة من غوروك الى موسكو ، الاستعراض الجنائزي ، ولحظات الحرب الاهلية .

(١٩٣٤)

بدون كلمات

ان مجمل ما سجل على شريط الفيلم من نصوص أغان وملاحظات ومونولوج وخطب لينين ، قد بلغ أكثر من عشرة آلاف كلمة . وقد دخل في الفيلم بعد المونتاج والتصفية النهائية حوالي ألف وثلاثمئة كلمة (١٠٧٠ بالروسية والباقية باللغات الاخرى) .

ومع هذا فقد صرح هيربرت ويلس : حتى لو لم تترجموا لي ولا كلمة واحدة ، لكنت فهمت كل الفيلم من الكادر الاول حتى الاخير • كل افكار ولقطات هذا الفيلم تدخل في وتؤثر علي بدون الكلمات • وجوابا على ملاحظتنا حول ان اللحظات الاكثر قوة في فكرتها والاكثر تعبيرا ، مثل ، حديث بطلة العمل الشعبي في بناء سد الدنيبر ، أو خطبة رئيسة الكولخوز ، قد ضاعت على ويلس (لان كل القضية هنا تكمن في خاصية بناء المونولوج ، في بعض الاخطاء النحوية) عبر ويلس بحماس عن أنه فهم كل شيء ، وانه قد وصلت اليه أصالة ، وصدق وحيوية الناس الذين تحدثوا ، وان حركاتهم غير الحذقة ، وحركات عيونهم ، والقلق على الوجوه ، وبقية التفاصيل قد ساعدته على قراءة أفكارهم وانه لا يشعر بأية حاجة لترجمة هذه الكلمات •

ونفس الشيء تقريبا قاله اليابانيون والاميركيون والانجليز الذين دعوا لحضور العرض • لقد تلت اقتراحي بعد نهاية العرض لاعلامهم بنص جميع الاماكن غير المفهومة (لم يكن هناك مترجمين) ، ذات الاعتراضات ، وانه لم تكن هناك أماكن غير مفهومة ، وان كل أفكار الفيلم ، في أدق تفاصيلها ، تصل بدون الكلمات • والامر ذاته كان في بقية العروض ، التي شاهدها كتاب المان ، نمسويون وفرنسيون •

هل يعني هذا ان عملنا مع النصوص ، مع الاحاديث ، كان عبثا ، وان هذه الالف وثلاثمائة كلمة ، يمكن ان تحذف من الصوت والصورة ؟ والقضية ليست هنا بالطبع ، تكمن القضية فقط ، في أن سرد « ثلاث أغنيات » لا يجري حسب الكلمات ،

بل بطرق أخرى ، وفق خط التفاعل المتبادل بين الصوت والصورة، وفق الفعل المتساوي لعدة قنوات ، يجري الخط عبر طرق عميقة ، ويبرز أحيانا على السطح بضع عشرات الكلمات • تسير حركة الافكار وحركة الآراء داخل أسلاك متعددة ، ولكن باتجاه واحد، نحو هدف واحد • تندفع الافكار من الشاشة ، وتتوغل في وعي المتفرجين بدون ترجمتها في كلمات •

بينما تملك الكلمات المكتوبة والمنطوقة في الفيلم طريقها « الكونترابونكتي » • اننا أمام فرقة سيمفونية كبيرة من الافكار ، حيث لا تؤدي كارثة ، تحصل من احدى آلات الكمان او الفيولونسيل ، الى ايقاف الكونسرتو • ويستمر تيار الافكار، حتى في الحالة التي ينقطع فيها واحد من الاسلاك المتشابكة مع بعضها البعض •

ولهذا السبب فشلت حتى الآن المحاولات التي سعت الى سرد الفيلم في كلمات • انه يختلف في بناءه عن النوع العادي من الافلام ، الى حد ان تلخيص الفيلم في كلمات يصبح مهمة صعبة ، خاصة اذا ما كان القصد أن يشمل التلخيص كل جوانب الفيلم وليس جانبا واحدا منه • يقدم محتوى « ثلاث أغنيات » بشكل لولبي ، أحيانا بواسطة الصوت ، وأحيانا بواسطة الصورة ، وأحيانا بواسطة الكتابات وأحيانا أخرى بدون مشاركة الموسيقى والكلمات ، بتعبير واحد في الوجوه ، او في الحركة الداخلية للكادر ، او في تصادم مجموعة واحدة من الصور مع مجموعة أخرى ، أو بخطوة مستقيمة ، او بدفعات من المعتم الى المضيء ، من البطيء الى المسرع ، من المتعب الى النشيط ، أو بالضجة ،

أو بالاغنية الصامتة ، الاغنية التي بدون كلمات ، الافكار التي تتجه من الشاشة الى المتفرج بدون ان يترجم المتفرج أو المستمع الافكار الى كلمات .

ان هذا الفيلم يترجم بشكل سيء الى لغة الكلمات ، على الرغم من أنه في لغته المجازية يتعامل بسهولة من أي قاعة جماهيرية .

من ناحية — انه وثائق سينمائية عن موت لينين ، عن آخر أربعين كيلومتر ، عن طريق لينين الاخير من غوروك الى موسكو ، ومن ناحية ثانية — انه لينين يتحدث على شريط الفيلم ، ملخص الوثائق السينمائية المحفوظة عن لينين ، ميراثنا السينمائي عن لينين .

ومن ناحية ثالثة — انه مونولوج داخلي يسير من القديم الى الحديث ، من الماضي الى المستقبل ، من العبودية الى الحياة الحرة المتحضرة ، الى الانسان الذي حررته الثورة .

(١٩٣٤)

اريد ان نتبادل التجربة

في عام ١٩١٨ اقترح على ميخائيل كولتسوف العمل في السينما ، لقد كان هذا على أثر مرسوم مجلس موسكو ، القاضي بمراقبة المؤسسات السينمائية أي في الفترة التي سبقت تأميم الصناعة السينمائية .

بدأنا بانتاج « الاسبوع السينمائي » — وهي مجلة سينمائية . بعد عدة أشهر انتقل كولتسوف الى عمل آخر ، وعهد

اني بادارة الاخبار السينمائية •

ان الطريق الابداعي طويل ومعقد ، من « الاسبوع السينمائي » (١٩١٨ ــ ١٩١٩) وحتى « ثلاث أغنيات عن لينين»: أكثر من مائة وخمسين تجربة لتصوير وتنظيم المادة الاخبارية • من غير الممكن تعداد هذه التجارب في مقالة قصيرة • ولكنني أعتقد أنه من الضروري تذكر ولو بعض النماذج المنفردة ، وأنواع هذه الافلام •

هنا بالاضافة الى « الاسبوع السينمائي » (الاخبار السينمائية الجارية) ــ توجد دراسات تجريبية مثل « معركة قرب تساريتسين » • اضافة الى (« الاخبار ــ البرق ») ــ توجد الافتتاحيات السينمائية ، النقد السينمائي الساخر ، القصائد السينمائية (٢٣ عددا من « الحقيقة السينمائية ») • اضافة الى « التقويم السينمائي » ــ هناك الافلام التاريخية الكبيرة ، مثل « تاريخ الحرب الاهلية » • يحل مارش اكتوبر « الحادي عشر » بدلا من الكلمة ــ الاذاعة ــ الموضوع « الجزء السادس من العالم » وبعده « فيلم بدون كلمات » (« الرجل والكاميرا السينمائية ») • اليوميات السينمائية (« الحقيقة الروادية » ، القصيدة السينمائية (« الى الامام ، أيها المجلس ») النبذة السينمائية (« محاكمة الاشتراكيين الديمقراطيين = الاسيريين »)، أفلام ذات وظيفة خاصة (« العين السينمائية ») سيمفونية الاصوات الطبيعية « الحماس » وأخيرا ، الاقتاج السينمائي الذي تتوغل جذوره في صور الابداع الشعبي ،« سيمفونية الافكار »، ــ « ثلاث أغنيات عن لينين » •

لقد خضعت كل هذه الافلام الاخبارية المتنوعة لوظيفة عامة أساسية واحدة ـ تبيان الحقيقة • لا « العين السينمائية » لأجل « العين السينمائية » بل لأجل تبيان الحقيقة ـ الحقيقة السينمائية • كل الوسائل السينمائية ، كل الامكانيات السينمائية، كل الاختراعات السينمائية ، والطرق والاساليب ، لكي نجعل ما هو مقنّع ـ مكشوفا • لكي نقول الحقيقة عن ثورتنا ، عن البناء الاشتراكي ، عن الحرب الاهلية •

من هنا الرغبة في تبيان الناس بدون قناع ، بدون تمثيل ، والرغبة في تصوير الناس ، بحيث لا يلاحظوا ذلك ، الرغبة في ان نقرأ الافكار على الوجوه التي عرتها « العين السينمائية » •

وفي هذا المجال يعطي « ثلاث أغنيات عن لينين » أمثلة عن عدم التمثيل ، مثل ، حديث بطلة العمل الشعبي في سد الدنيبر ، ومسؤولة الكلخوز وغيرها من الناس • انها كادرات الناس الاحياء وهي تتشابك في ذاكرتنا مع زوجة الحارس القتيل في فيلم « الحياة بغتة » ، مع الاطفال في « الرجل والكاميرا السينمائية » ، مع المصلين في « الحماس » والخ •

ومع ذلك ، لا يكفي أن نصور أجزاء الحقيقة • يجب تنظيم هذه الاجزاء ، بحيث تنتج الحقيقة من المجموع • وهذه المهمة ليست أقل صعوبة ، بل ربما ، هي أكثر صعوبة من تصوير أجزاء منفردة من الحقيقة •

لكي نخرج الحقيقة السينمائية عن لينين ـ من ضمن حدود الموضوع ذي الوظيفة المحددة جدا ، احتجنا لاستعمال كل تجربة تصوير « العيون السينمائية » السابقة ، كل الخبرات المكتسبة ،

والاخذ بعين الاعتبار والدراسة المتمعنة لكل أعمالنا السابقة حول هذا الموضوع •

كان يجب محاولة البحث عن اللقطات غير المكتشفة وغير المنشورة للينين الحي • نفذ هذا العمل بصبر عظيم وبعناد من قبل مساعدتي الرفيقة سفيلوفا ، التي كتبت تقريبا بمناسبة الذكرى العاشرة لوفاة لينين ، ملأته بعشرة لقطات سينمائية جديدة عن لينين الحي اكتشفتها بنفسها • ولتحقيق هذا الهدف درست الرفيقة سفيلوفا في عشرات مدن الاتحاد أكثر من ستمئة كيلومتر من المادة السلبية والايجابية (نيجاتيف وبوزيتيف) •

كان يجب البحث عن وثائق عن الحرب الاهلية ، لانه كان قد جرى تقسيم وتبويب فيلمنا « تاريخ الحرب الاهلية » تحت أسماء مختلفة في عدة مخازن ، ولم نتمكن أبدا من الحصول عليه بشكله الكامل •

كان يجب محاولة نقل صوت لينين الحقيقي على شريط الفيلم ، وهذا ما نجح في عمله مهندس الصوت شترو ، بعد عدة تجارب • وكان يجب القيام بمجهود كبير من أجل البحث والتسجيل الصوتي للاغاني الشعبية عن لينين ــ التركية والتركمانية والاوزبيكية • كان يجب بالاضافة الى التصوير المتزامن ، تصوير مجموعة كبيرة من اللقطات في مختلف أطراف الاتحاد السوفييتي بدأ من صحراء كراكومسك ، انتهاء بوصول « التشيلكسيونيون » الى موسكو • وكل هذا لاجل اجراء العمل التحضيري للمونتاج وجمع كل المادة المطلوبة • ثم تم تعريض المادة لمعالجة خاصة في المعمل ، بهدف تحسين نوعية

الصورة والصوت •

بدأنا بعد كل هذه الاعمال التحضيرية بتنفيذ الخطة الجديدة (وهي على ما يبدو العاشرة) المونتاجية • ولا يجب ان يثير هذا العجب ، ذلك لانه يمكن التنبؤ بالسرد المونتاجي فقط ، ضمن الحدود ، التي يسمح بها انتاج الفيلم ، وبالطبع ، ضمن الحدود ، التي يمكن داخلها سرد محتوى الفيلم ، لا بالكادرات بل بالكلمات • ليست خطة الفيلم الوثائقي ، شيئا جامدا • انها خطة ـ في حركة • يسير انتاج الفيلم على سكة الخطة التحضيرية • ولكن الخطة المونتاجية النهائية تتحقق نتيجة للتفاعل المتبادل الحيوي بين خطة العمل ، والاخبار الجارية عن الحادثة التي تحصل (مثلا ، لم يكن من الممكن ان تتنبأ في الخطة الاولية ، بموضوع التشيلسكيين ، ولا بمحتوى الاغاني الشعبية التي عثرنا عليها لاحقا ، ولا بمقتل الرفيق كيروف) •

لقد كتبت بخط يدي الآن الصفحات على الورق أثناء التصوير ومونتاج الفيلم • وكل هذا لكي أعرض الحقيقة على الشاشة •

اضطررت لكتابة اشعارا ، وقصصا ، حسابات جافة ، ونبذات نوعية ، ومشاهد درامية ، أو تركيبات كلامية موسيقية ، والى رسم جداول وخطوط بيانية ـ ثم انجاز كل هذا من أجل التأليف الصوري المتبلور بين مجموعة ما من الصور • من الخطأ ان نعتقد ان كل هذه الاعمال الكلامية والهندسية ، ستدخل في الفيلم المنتهي على شكل نص او رسوم هندسية • فهي تلغى بالتوافق مع حل التسويات المونتاجية ، مع العثور على الكتلة

السينمائية المنشودة •

وللوصول الى الغاء الزيف ، الى البساطة والوضوح ، اللذين ذكرهما النقاد عن « ثلاث أغنيات عن لينين » ، احتجنا الى عمل مونتاجي بالغ التعقيد • ومن هذه الناحية ، فان تجربة « الرجل والكاميرا السينمائية » ، وتجربة « الجزء السادس من العالم » ، وتجربة « الحماس » و « الحادي عشر » ، قد خدمت الى حد كبير مجموعتنا الانتاجية • لقد بدت هذه الافلام كما لو أنها « أفلاما ، تنتج أفلاما » •

لقد علمتنا دروس هذه الافلام كتابة الافلام الوثائقية الطويلة بالكادرات السينمائية ، والتغلب عن طريق البحث الاختراعي على كل الصعوبات ، التي تقف في هذا الطريق •

علينا أن نضع مهمة لنا ، على عتبة الذكرى الخامسة عشر للسينما السوفيتية ، هي استعمال كل التجربة السابقة ، للوصول الى البساطة العظيمة والوضوح في جميع أعمالنا السينمائية •

بدون الانقاص من المستوى الفني • بدون خسائر في النوعية •

(١٩٣٤)

« ثلاث اغنيات عن لينين » و « العين السينمائية »

لقد تأثرت كثيرا باستقبالكم للفيلم ، أكثر من تأثري بنتائج بقية العروض • لقد منعنا الاغتراب الذي وجد بين العاملين في السينما التمثيلية وغير التمثيلية ، طوال الوقت من فهم بعضنا البعض •

كان على عملنا منذ البداية أن يحمل اسما مـــا ، فسمـــي « بالعين السينمائية » • ولكن المناقشات التي جرت حول هـــذا الموضوع ، عندما كانوا يكتبون مع أو ضد هذه الحركة ، لم تعبر عن جوهر وجهة نظرنا • لقد حصل ما يشبه « عدم التزامن » بين أفكارنا ، وبين ما كتبه معارضونا او مناصرونا • لقد ميزوا دائما بين « العين السينمائية » وبين « الحقيقة السينمائية » • وحتى ان ليبيديف قد كتب انه مع « الحقيقة السينمائية » ولكنـــه ضـــد « العين السينمائية » •

لقد استمر هـــذا الوضع زمنا طويلا جـــدا لان النقاد لـــم يدركوا انه لا توجد « عين سينمائية » لأجل « العين السينمائية »، ولا توجد الحياة بغتة لاجل الحياة بغتة ، ولا يوجد تصوير مخفي لاجل التصوير المخفي • فهذا ليس برنامجا ، بل وسيلة • لقـــد صنعت الحقيقة السينمائية التي اعترفوا بهـــا بوسائـــل « العـــين السينمائية » •

كيف نفسر هذا ؟ انني أتذكر أول مشاركة لي في السينما • لقد كانت غريبة جدا • ولم تكن المشاركة تتعلق بالتصوير ، بـــل تلخصت في انني قد قفزت من علو طابق ونصف ، من عريشة عند مغارة تقع في شارع مالي غينز ديكوفسكي ، ٨٧ •

لقد كانت وظيفة المصور تسجيل قفزتي ، بحيث ، يبدو كـــل طيراني ، كل تعبير وجهي ، كل أفكاري والخ • اقتربت من حافـــة المغارة ، قفزت ، قمت بحركة تشبه حركة الخمار ومضيت الـــى الاسفل • واما على الشريط فقد تبين ما يلي :

يقترب رجل من حافة المغارة ، بعدها يظهر على وجهه رعب

وتردد ، انه يفكر ــ لن أقفز • وبعد ذلك يقرر : كلا ، انه أمر مخجل ، انهم يراقبونني • يقترب مرة أخرى من الحافة ، ومرة أخرى التردد على وجهه ، ثم نرى كيف ينمو الحزم ، كيف يحدث نفسه : يجب ان أقفز ــ ثم ينفصل عن حافة المغارة • انه يطير في الهواء ، يطير بشكل غير صحيح ، ويفكر أن عليه أن يتخذ وضعا يساعده على الوقوع على قدميه ، انه يستقيم ، يقترب من الارض، ومن جديد يبدو على وجهه الرعب والتردد • وأخيرا تلمس قدماه الارض • ان فكرته الاولى انه قد وقع ، والثانية ان عليه ان يتماسك ، ثم تظهر فكرة تقول انه قد قفز بشجاعة ، ولكن لا يجب ان يبدي هذا ، وكلاعب سيرك ينفذ تمرينا صعبا على الحبل ، يتظاهر بأنه جد مرتاح • وبهذا التعبير يختفي ببطء •

انكم ترون من وجهة نظر العين العادية الكذب • وترون الحقيقة من وجهة نظر العين السينمائية (بمساعدة وسائل سينمائية خاصة ، وهي في هذه الحالة ــ التصوير السريع) • اذا ما كان المقصود هو قراءة أفكار الانسان عن بعد (ونحن غالبا ما نحتاج الى قراءة أفكار الانسان وليس سماع كلماته) ، فانكم هنا قد حصلتم على هذه الامكانية • لقد اكتشفتها وسائل « العين السينمائية » •

تعطي الوسائل « العين السينمائية » امكانية نزع القناع عن الانسان ، والحصول على جزء من الحقيقة السينمائية • لقد حددت كل طريقي التالي في السينما على أنه ابراز هذه الحقيقة بالضبط عن طريق كل الوسائل المتوفرة لدي •

اذا ما تحدثنا بشكل رمزي ، فهل بامكاننا ان نكتشف

شبيها لهذه « القفزة » هنا في « ثلاث أغنيات عن لينين » ؟ نعم . فهي على الاقل توجد عند بطلة العمل . لماذا تؤثر هي فينا ؟ هل لانها تمثل جيدا ؟ لا شيء من هذا القبيل . ذلك لانني قد حصلت منها على نفس ما حصلت عليه من نفسي أثناء القفزة : تزامن الكلمة والفكرة .

اذا ما تحدث بطل عمل في مؤتمر وعبر بكلمات قد حفظها ، او فكر أثناء ذلك بشيء آخر ، فانكم لن تشعروا بتزامن كلماته مع أفكاره .

ويمكن أن نورد مثالا من السينما الصامتة . فلنتذكر فيلم « العين السينمائية » (« الحياة بغتة ») . هناك يحتضر رجل حارس . ماذا يحصل مع زوجته ؟ يبدو ان عليها اذ تعلم أن زوجها يحتضر ، ان تشد شعرها ، ان تبكي ، أن تسقط والخ . بينما هي لا تتحرك . وعندما يؤدي الطبيب حركته المشهورة اليائسة ، ترفع فجأة يديها وتصلح تسريحتها .

ماذا كان يعني لنا « التصوير بغتة » ؟ انه كان حملة من أجل الاساليب ، التي نستطيع بمساعدتها أن نبرز الحقيقة السينمائية ، ان نكشف الانفعالات الحقيقية ، ومشاعر هذه المرأة ، هذا المتشرد ، هذا المشعوذ ، هؤلاء الاطفال وغيرهم .

ولكن خططي سارت أبعد من ذلك . لقد أثارني موضوع فضح التمثيل الاكثر ذكاء . غالبا ما يمثل الناس في حياتهم ، وأحيانا يمثلون بشكل جيد . لقد كانت هذه مهمة صعبة جدا . ولحلها كان على الكاميرا ان تتوغل في الغرفة ، في انفعالات الناس الحميمة . كان يجب العمل بحيث تتوغل الكاميرا هناك ، حيث

يخفي الانسان نفسه كليا •

غالبا ما عرضت وسائلي في التصوير بشكل مكشوف في الاعمال السابقة • انني أترك بناء الوسائل مفتوحا حسب طريقة ميرخولد وكان هذا أمر خاطيء •

ولكن كل ما أعمل وكيف اعمله ــ اعمله على نفس الشكل ، عندما قفزت من السطح في المرة الاولى •

ان فيلمي الاخير ــ هو الحقيقة السينمائية ذاتها ، الحقيقة السينمائية الكبيرة عن الحياة ، والتي نجحت فيها كما يبدو أكثر من أي شيء آخر •

غالبا ما اتهموني انني مثلا ، عندما اعرض الدونباس ، أعرضه بشكل ملموس ، بكليته ، بمجمل تفاصيله الواقعية• ولكن اذا كنت مثلا ، أعد موضوعا عن التصنيع بشكل عام ، فانه يمكنني ان آخذ آلات ومحركات مختلف المعامل وأن أجمعها ، بحيث يبدو انني أراها على راحة كفي • حقا ، انه من الخطأ ان « اولف » نفسي ، من وجهة نظر العين البشرية ، جنبا الى جنب مع الذين يجلسون ، فلنفترض ، في هذه القاعة • ولكنني أستطيع في المكان « العين سينمائي » ان « اولف » نفسي جالسا هنا ، ليس فقط بالقرب منكم ، بل ومن مختلف زوايا الكرة الارضية • سيكون من المضحك ، فيما لو وضعنا أمام العين السينمائية عوائق من نوع الحائط او المسافة •

يجب أن يكون مفهوما ، اذ تتنبأ بالتلفزيون ، ان مثل هذه « الرؤية البعيدة » في المونتاج السينمائي أمر مسموح به •

ان الفكرة القائلة ، بأن الحقيقة هي فقط ما تراه العين

الانسانية ، تدحض بسهولة عن طريق البحوث الميكروسكوبية ، وعموما عن طريق تلك المعطيات ، التي تقدمها العين المسلحة تقنيا •

انها تدحض أيضا عن طريق التفكير الانساني نفسه •

عندما قيل هنا ان مليون حبة رمل تشكل تل رملي ، مليون من الضعفاء يشكلون قوة كبيرة ، فانني قد أردت أن أذكر أن تلك الكلمات التي اعتبرناها فيما مضى شعارات ، قد صارت الآن قوة كبيرة أيضا •

انني آمل بعد كل ما قيل بوضوح ، ان تكون تلك العناصر في فيلم « ثلاث أغنيات عن لينين » والتي أعجبت الرفاق أكثر من غيرها ، والتي اعتبروها جديدة تماما بالنسبة لي ، في حقيقة الامر امتدادا لكل عملنا السابق •

(١٩٣٤)

الحقيقة السينمائية

قبو في منطقة تفرد سكوي ـ كانت هناك ظلمة ورطوبة شديدة • أرض ترابية وحفر • تسير وتتعثر • تقفز بين الاقدام جرذان كبيرة جائعة • في مكان ما في الاعلى نافذة مشبكة وأقدام العابرين • مياه تحت الاقدام ـ تتسرب من الانابيب الموصلة للمياه • انك تعلق أطراف شريط الفيلم ، أعلى ما يمكن ، حتى لا يبتل الفيلم • ولكن الرطوبة تؤدي الى تفسخ البكرات الملصقة والى صدأ المقص ، المسطرة والمنشف • انك تجلس بدون ان تحني ظهرك أمام أجزاء الشريط الرطبة ـ • الفجر يقترب • رطوبة • برد • السن لا يثبت على السن • يحيط مخرج ومؤلف

« الحقيقة السينمائية » الرفيقة سافيلوفا بمعطفه القصير • الليلة الاخيرة من العمل ، وسيتم تجهيز فصلين تاليين من « الحقيقة السينمائية » • غدا سيكتب النقاد السينمائيون ان « الحقيقة السينمائية » ــ شيء منكر غبي ، وان العاملين في « الحقيقة السينمائية » هم « دمل غريب على الجسم السينمائي » ، وان هذه ــ « السينما سخيفة » وان هذه هي ــ « حيل دزيغا فيرتوف » • غدا سيكتب المخرج ــ الناقد آ• انوشنكو ، اننا ــ « جراثيم سينمائية » • اننا « نوع آخر من جراثيم المستقبلية » ، قد « وجدنا داخل الوسط السينمائي الناهض المغذي والعكر ، وبدأنا في التجول في جسده الذي لم يقو بعد » •

ولكن « برافدا » تفكر بشكل مختلف • نشرت في الصفحة الاولى من « برافدا » مقالة ميخائيل كولتسوف ، التي يمدح فيها « الحقيقة السينمائية » هكذا : « الموسيقى لا تعزف اثناء العرض ، ولكن الموسيقى تقفز من الشاشة في الحركات الموزونة للفرقة التي تعزف ، في الايقاع المتساوي للطوابير العسكرية وهي تتقدم » ، او هكذا : « يندفع التاريخ ، حيا ، وهو يختلج ، ويوقظ رأسا القلب ، والعقل والمخيلة ••• لقد صنعت « الحقيقة السينمائية » بمهارة وبحذق واحتراف• لقد الغت الفوضى والحرفة البدائية السابقة من افلامنا الاخبارية » •

لا تريد « الجريدة السينمائية » ان تتعامل مع عملنا • انها تكتب الخبر عن حديث فيرتوف بأسلوب « ساخر » لاذع :

« بدأ دزيغا فيرتوف حديثه :

ــ انني لا اتقن الحديث ، ولهذا لن اتحدث •

وهو لم يتحدث لاحقا ، وصدق مع وعده ، بل فعل شيئا آخرا .

ـ انني اعرف مما تصنع الاحذية . وهذا انا تلمسوني وستعرفون مما تصنع الاحذية .

يسقط ، يسقط ، يسقط !

وحتى نعبر بشكل افضل ، نقول ان فيرتوف « اسقط » كل شيء وقع بين يديه » .

ان « برافدا » لا تهزأ . انها تعامل فيرتوف بشكل مختلف . انها تتقدم بمقالة جدية نقدية « النظرية والممارسة عند الرفيق فيرتوف » وتنهي المقالة بالكلمات التالية : « ... انه عمل تجريبي ، نمى من خلال تطور الثورة البروليتارية ؛ ـ خطوة هامة على طريق تأسيس السينما البروليتارية الحقيقية » .

صدرت « الحقيقة السينمائية » التاسعة عشر . و « الجريدة السينمائية » تهزأ من جديد : « قدم دزيغا فيرتوف انتاجه الاخير . ان هذا المحارب السينمائي قد كذب سينمائيا على الحقيقة السينمائية منذ عشر دقائق خلت ، ولهذا يضطر الجمهور للتكيف مع المصيبة التي حلت بفيرتوف . والقضية تكمن في ان الكاميرا قبل ذلك بقليل ، قد ركضت ، بحيث ان القاعة غير المذنبة قد اضطرت الى مشاهدة كل ركض الكاميرا هذا ، الذي سمي لسبب ما « الحقيقة السينمائية » رقم ١٩ » .

وتشرح « الجريدة السينمائية » محتوى « الحقيقة السينمائية » التاسعة عشر :

« على الشاشة كل شيء مخلوط ، بحيث لا يستوعبه العقل .

فهو يرتمي احيانا على فتاة عارية في البحر الاسود ، واحيانا يقفز على مؤخرات غزلان فاغولسك ، وبعد متر واحد ــ يقفز الى بيت الفلاح في موسكو ، وايضا بعد متر ــ يزحف بدون سبب تحت القطار ••• اضافة الى انه لا يرى اي خيط منطقي يفسر « طيش الكاميرا » هذا • على ماذا تبرهن هذه الخلاعة ، ــ يبدو انه غير واضح ، حتى بالنسبة لمؤلفي هذه التجربة الجديدة • ان كل هذا هو تشويش « جمالي ــ بنياني » ••• » والخ •••

بينما تتعاطف « برافدا » بشكل آخر مع محتوى « الحقيقة السينمائية » التاسعة عشر :

« ان « الحقيقة السينمائية » ، ــ تكتب « برافدا » ، مكرسة للمرأة العاملة ، وتمر في الفيلم امامنا في علاقة ترابطية انواع النساء السوفييت من الفلاحة ، التي تعمل في الحقل ، وحتى عاملة المونتاج التي تختار النيجاتيف للعدد التالي من « الحقيقة السينمائية » • يقدم لنا الرفيق فيرتوف لحظات كثيرة مثيرة • ان خطوة اضافية قد تمت بمعنى البساطة والجدية والوضوح » •

وعن العدد ذاته من « الحقيقة السينمائية » تكتب « ازفستيا » : « ان العدد التاسع عشر ناجح جدا ، انه يتحدث بشكل عيني عن ان العرض الحاذق للحياة يمكن ان يكون مليئا بالمأساة والفكاهة والاثارة الآخاذة الملهمة • يوجد في هذا الفن بناءه الدرامي الخاص وفنه التشكيلي وموسيقاه السينمائية الصامتة • والاهم من ذلك ان حاجتنا ملحة الى مثل هذه « الحقيقة السينمائية » في كل الاتحاد السوفياتي ، في كل الاطراف النائية والمتحضرة » •

لقد كان « التقويم السينمائي اللينيني » واثنتين من « الحقائق السينمائية اللينينية » المحاولات الاولى لجمع وتنظيم المادة الوثائقية عن لينين .

ان « التقويم السينمائي اللينيني » ــ هو ملخص تأريخي للوثائق السينمائية عن لينين الحي .

« الحقيقة السينمائية اللينينية » (رقم ٢١) ــ انه فيلم مكون من الف متر ، فيه المواد الوثائقية عن حياة ، مرض وموت لينين ، منظمة في ثلاث اجزاء ، مقسمة بدورها الى الحلقات التالية :

الجزء الاول ــ ١) جرح لينين ، ٢) لينين حول ديكتاتورية البروليتاريا ، ٣) لينين والجيش الاحمر ، ٤) لينين عن البروليتاريا والفلاحين ، ٥) لينين والكومنتيرن ، ٦) الجماهير ــ للينين ، ٧) المصانع ــ للينين ، ٨) الاقتصاد الزراعي ــ للينين ، ٩) القوات ــ للينين ، ١٠) الاطفال ــ للينين ، ١١) الشرق ــ للينين ، ١٢) لينين والكهربة ، ١٣) الانتقال من الشيوعية الحربية الى الخطة الاقتصادية الجديدة .

الجزء الثاني ــ ١) مرض لينين والاطفال ، ٢) نشرة المرض ، ٣) الموت ، ٤) في بيت المجالس ، ٥) مأتم اللجنة المركزية ، ٦) لينين والجماهير ، ٧) العائلة عند القبر ، ٨) العمال عند القبر ، ٩) الفلاحون عند القبر ، ١٠) شغيلة الشرق عند القبر ، ١١) الجنود الحمر ، البحارة ، اللينينيون الشبان ، ١٢) « سنحقق وصاياك وقضيتك ! »

الجزء الثالث ــ ١) لينين غير موجود ، ولكن قوته معنا ؛

٢) مئة الف ــ في الحزب الشيوعي الروسي ، ٣) العمال ــ اللينينيون ، ٤) العاملات ــ اللينينيات ، ٥) الحزب اللينيني ، ٦) الشبان اللينينيون ، ٧) الضريح ، ٨) اللنينيون الشبان ــ اطفال العمال ــ يناضلون في القرية من اجل قضية ايليتش ، ٩) الفلاح في الاجتماع العمالي يدعو العمال الى تحقيق وصية لينين بالنسبة للقرية ، ١٠) المهمة الاكثر اساسية والاقرب ، ١١) على خطى اللينينية •

تحتوي « الحقيقة السينمائية اللينينية » الثانية (« لينين حي في قلب الفلاح ») على المواضيع التالية : « لينين ــ العمال والعاملات » ، « لينين والفلاحون » ، « ذكريات عن لينين » ، « بارسلافسكي عن لينين » ، « لينين والشعوب الكولونيالية » وغيرها •

وتكتب « برافدا » عن هذه « الحقيقة السينمائية » ، ان « الفيلم قد صنع على شكل عرض لتلك النماذج ، التي تعيش في قلوب العمال والفلاحين ، بما يتعلق بذكراهم عن لينين • وقد استعملت فيه وسيلة هامة وهي احياء خطبة الاجتماع عن طريق ادخال مجموعة من المشاهد ومن ضمنها المشهد القصير عن حياة الشعوب الكولونيالية ونصف الكولونيالية • ان خطوة جديدة قد تمت باتجاه البساطة الكبيرة وسهولة الفهم ، الامر الذي يوجب علينا تحية هذا الفيلم ، المخصص بالتأكيد للجمهور العريض » •

لم نستعمل في « ثلاث اغنيات عن لينين » تجربة هذين العددين اللينينين فقط ، بل عموما ، كل الاعداد الثلاثة وعشرين من « الحقيقة السينمائية » •

استعملنا ايضا تجربة افلام « العين السينمائية » و « الرجل والكاميرا السينمائية » . ولا شيء يخيف في هذا الامر ابدا . ومخطئون ، هم الرفاق الذين يقولون : نحن مع « الحقيقة السينمائية » ولكننا ضد « العين السينمائية » . انهم يقولون : « ان ثلاث اغنيات عن لينين » يعني تخلي فيرتوف عن مواقع « العين السينمائية » ، وعودته الى « الحقيقة السينمائية » . فهل هذا الامر صحيح ؟

فلنتحقق من الامر .

اننا سنرى اذا ما امعنا في التاريخ ، في المكتبات القديمة واليوميات ، ان « العين السينمائية » قد فهمت عام ١٩١٨ (قفزتي السريعة من ظهر المغارة ومن ثم لعبة النط السريعة وغيرها) على انها « العين السريعة » . ان السرعة القصوى لدوران الكاميرا قد فسحت المجال امام رؤية افكاري على الشاشة اثناء القفزة . وهكذا ، فان الحديث لم يكن يجري منذ لحظة ولادة « العين السينمائية » عن الحيل لاجل الحيل ، ولا عن « العين السينمائية » لاجل « العين السينمائية » . لقد فهم التصوير السريع (العين السريعة) ، على انه امكانية جعل الشيء غير المرئي ــ مرئيا ، الغامض ــ واضحا ، المخفي ــ بائنا ، المقنع ــ مكشوفا ، التمثيل ــ تصرفا حقيقيا ، الكذب ــ حقيقة ، حقيقة سينمائية (اي الحقيقة المستخرجة بالوسائل السينمائية بوسائل « العين السينمائية » ، وفي هذه الحالة ــ بوسائل العين السريعة) .

ان التصور الاول « للعين السينمائية » على انه العين السريعة ، يتسع في المستقبل . تظهر تحديدات جديدة للعين

انسينمائية مثل : « العين السينمائية ــ هــي التحليل السينمائي » « العين السينمائية ــ هي نظرية الفواصل » ، « العين السينمائية هي النظرية النسبية على الشاشة » والخ • لقــد اعتبر تصويــر الرسوم المتحركة ، وتصويــر كادر ، كادر ، والتصويــر المكبــر والتصوير المصغر ، والتصويــر العكسي والتصويــر بالكامــيرا المتحركة ، وسائل اعتيادية في التصوير اضافة الــى التصويــر السريع • وتعرف « العين السينمائية » علــى انها « مــا لا تراه العين » ، على انها ميكروسكوب وتيليسكوب الزمن ، (مــن نمو الوردة في الرسوم المتحركــة وحتــى طيران الرصاصة البالــغ السرعة) ، و « كنيجاتيف الزمن » (التصوير العكسي) ، كأمكانية الرؤية بدون حدود وبدون مسافات ، كادارة تصويــر الكاميرات السينمائية عن بعد ، كالعين المقرِ (Tele — eye) ، كالعين التــي ترى بالاشعة (X — Ray eye) ، « كالحياة بغتة » والخ •

لم تستثن كل هذه التحديدات المختلفة بعضها الآخر ، بــل كملت بعضها الآخر ، لاننــا قصدنــا « بالعين السينمائية » كــل الوسائل السينمائية ، كل الامكانيات السينمائية ، كل الاختراعات السينمائية ، الطرق والاساليب ، التــي يمكن عــن طريقها كشف وعرض الحقيقة •

لا « العين السينمائية » لاجل « العين السينمائية » ، بــل الحقيقة بوسائل « العين السينمائية »، اي « الحقيقة السينمائية» • لا تصوير « الحياة بغتة » لاجل « الحياة بغتة » ، بل لاجل تبيان الناس بدون اقنعة ، بدون مكياج ، لكــي تلتقطهم عين الكاميرا ، في اللحظة التي لا يمثلون فيها • لقــراءة افكارهم المعراة امــام

« العين السينمائية » .

لا « الحيل » ـ بل الحقيقة ، هي الاساس في العمل « العين السينمائي » . علينا اذن ان لا نقصد « بالحقيقة السينمائية » فقط الاعداد الثلاثة وعشرين من مجلة « الحقيقة السينمائية » ، بل و « الى الامام ايها المجلس » ، فيلم « العين السينمائية » ، « الجزء السادس من العالم » ، « الرجل والكاميرا السينمائية » وغيره ، وبالطبع ايضا فيلم « الحقيقة السينمائية » الكبير الاخير ، « ثلاث اغنيات عن لينين » .

الآن اصافح بحرارة ايدي رفاقي في ايام انتصار الحقيقة السينمائية الكبير ، على نضالهم الذي استمر سنوات .

(١٩٣٤)

التجربة الاخيرة

تعلمت الكتابة السينمائية لمدة خمسة عشر عاما . القدرة على الكتابة بالكاميرا السينمائية وليس بالريشة . لقد اعاقني غياب ابجدية السينما . حاولت تأسيس هذه الابجدية . تخصصت في « الكتابة السينمائية عن الوقائع » . سعيت لكي اصبح كاتب الاخبار السينمائي . تعلمت هذه المهنة وراء طاولة المونتاج . وفي القطار المصفح قرب لوغانسكي . وفي قوى سيرغي ـ رادوينجسكي . وفي قطار الرفيق كالينين . وفي اثناء محاكمة العقيد القوزاقي ميرونوف . وفي جيش الانصار بقيادة كوجيفينكوف . تعلمت عندما اخرجت « الاسابيع السينمائية » .

عندما ولفت « معركة قرب تساريستين » • عندما جمعت « ذكرى الثورة » • عندما عصرت ذهني على الفيلم المحصلة المكون من ١٣ جزءا والمسمى « تاريخ الحرب الاهلية » •

لم تكن تصرفاتي هذه خاطئة • وينتج هذا على الاقل عن ارشادات الرفيق لينين ، على انه « يجب ان يبدأ انتاج الافلام الجديدة ، المشبعة بالافكار الشيوعية ، التي تعكس الواقع السوفييتي ، من الاخبار » •

ثلاثة وعشرون عددا من « الحقيقة السينمائية » ـ المرحلة الثانية من التعليم • تعلمت اخراج النبذات السينمائية • الافلام السينمائية الساخرة • القصائد السينمائية • الافتتاحيات السينمائية • جربت صياغة قصائد سينمائية طويلة • بعد ذلك « الحياة بغتة » المليئة بالشجاعة او الجزء الاول من « العين السينمائية » • والمرحلة التالية من التعلم : « الحقيقة السينمائية اللينينية » ، القصيدة الطويلة « الى الامام ايها المجلس » ، الفيلم السينمائي ـ الاذاعي « الجزء السادس من العالم » ، فيلم بدون كلمات « الرجل والكاميرا السينمائية » ، السيمفونية الصوتية « الحماس » • تبدو هذه الافلام وكأنها « افلام تنتج افلاما » ، بالنسبة للتجربة الاخيرة المتعددة الجوانب ـ باتجاه « ثلاث اغنيات عن لينين » •

اقدم الآن تقريرا عن تجربتي الاخيرة : من ناحية ، هي وثائق سينمائية عن موت لينين • عن الاربعين كيلومتر الاخيرة • عن طريق لينين الاخير من غوروك الى موسكو في ٢٣ كانون الثاني عام ١٩٢٤ • واذا كانت التجربة من ناحيتها الاولى

ـ استعراضا جنائزيا ، وداعا جماهيريا للزعيم ، فانها مـن الناحية الثانية ــ لينين في حركة على الشريط ، والوثائق السينمائية التي بقيت عن ليني الحي ، ميراثنا السينمائي عن لينين • ومـن ناحية ثالثة ، فان « ثلاث اغنيات عن لينين » ــ هي وثائق سينمائية عـن الحرب الاهلية •

والمجموعة الرابعة من الوثائق هي ــ بنـاء الدنيبر • بنـاء مصنع الصلب ، البناء علـى البحر الابيض ، والوثائق الاخرى عن البناء الاشتراكي •

المجموعة الخامسة ــ هي الناس الاحياء، الابطال ، البناؤون، عاملة الباطون في بناء الدنيبر ، الفلاحة في الكلخوز ، بطل العمل في النفط ، التلميذات التركيات ، الفلاحات الاوزبيكيات ، طلاب المدرسة الحربية في فيرغانا والخ • انتهاء بالابطال التشيليوكسيين، وبروليتاريو جميع البلدان ، الذين حاربوا تحت راية لينين •

واخيرا ، واحدة من اهم خواص الفيلم ــ انهـا الوثائـق المتعلقة بالابداع الشعبي عن لينين ، والاغاني الشعبية عن لينين • يمر كل هذا الفيلم عن لينين امام المتفرجين والمستمعين ، على ضوء نماذج الابداع الشعبي ، والاغاني الشعبية التركية ، والتركمانية والاوزبيكية • لقد كتبت بخط يدي مئات الصفحات ، بـل ربما آلاف الصفحات من الورق الابيض اثناء عملية تصوير ومونتـاج الفيلم • وكل ذلك فقط ، من اجل ان امزق الحلول المكتوبة فـي اللحظة التي تمر فيهـا ضحكة بيليك عاملـة الباطـون الواضحة والبسيطة • اضطررت لكتابـة الاشعـار والقصص والحسابات الجافة والنبذات الرائدة ، والمشاهـــد الدراميـة ، والتركيبات

الكلامية المتحذلقة ، ولرسم جداول وخطوط بيانية ، وكل ذلك من اجل التأليف النموذجي المتبلور لمجموعة ما من الكادرات •

اعتقد ، انه لا يدرك الجميع حتى الان ، الفرق بين الحالة المتبلورة وغير المتبلورة للمادة الوثائقية السينمائية ، بين التأليف العضوي وغير العضوي للكادرات مع بعضها البعض • انهم حتى الان لا يأخذون بالحسبان ، ما الذي تعنيه كتابة فيلم طويل بالكادرات السينمائية • لا زالوا يخلطون بين الافلام المترجمة عن لغة الادب وعن المسرح ، وبين الافلام الاصلية واعمال مؤلفيها السينمائية • ولهذا فهم لا يقدرون بشكل كاف ، تلك المصاعب التي تقف في هذا الطريق الثاني الابتكاري •

واضافة الى المواضيع الاخرى ، يمر خلال فيلم « ثلاث اغنيات عن لينين » نموذج : « لينين ــ هو الربيع » • وهذا الموضوع مثل غيره من المواضيع ، لا يمر في الفيلم عبر قناة الكلمات ، بل عبر طرق اخرى ــ عبر خط التفاعل المتبادل بين الصوت والصورة ، عبر قنوات عديدة متساوية الفعل •••

ان « ثلاث اغنيات عن لينين » ــ عمل متعدد الجوانب • ولكن قوته الرئيسية تكمن في انه يتوغل بجذوره في نماذج الابداع الشعبي ، في النماذج التي خلقها ابداع جماهير الشعب المتحررة من العبودية • لينين الجبار ، ايليتش المحبوب ، الصديق الحميم والقائد العظيم ، و « لينين سكب في كل منا قطرة من دمه » ــ هكذا اذن ، يرسم التركماني والاوزبيكي المحرر من العبودية ، نموذج لينين ، هكذا ترسمه مثنى وثلاثا ، امرأة الشرق السوفييتي المحررة من العبودية •

(١٩٣٥)

الانسان المتحرر مــن العبودية الرأسمالية . الانسان المتحرر من ضرورة ان يكون « انسانا اليــا » . الانسان المتحــرر مــن الذل ، من الجوع ، من البطالة ، مــن التسول ، مــن الافلاس . الانسان في حقه في العمل ، في الراحة ، في التعلم ، الانسان في حقه في الابداع ، في النمو المثمر المزدهر . في تملكه للتقنية ، في تملكه لقوى العلم ، والادب والفن .

تبيان تصرفات هؤلاء الناس على الشاشة . هــل يمكن ان تكون هناك مهمة نبيلة اكثر من هــذه بالنسبة للفنــان ؟ ولكن ، ولاجل تحقيق هذه المهمة ، علينا ان نفهم ان هذه المهمة صعبة الى ابعد الحدود ، وان حلها لا يعتمد عــلى النوايا الطيبة ، بل علــى العمل التحضيري ، التنظيمي ، على تقنيــة تنظيم العمل . لا يجب حل هذه المهمة بالحماس وحــده ، ولا بالايــدي الفارغــة ، ولا بالجلبة والارهاق الزائد عن حده للقوى .

ولاجل حل هذه المهمة ، وتأمين انتقــال مجموعتنا الابداعية من انتاج الافلام الشعرية من النوع الاستعراضي ، الى العمل في افلام عن تصرفات الانسان خــارج الاستوديــو ، ضمن الظروف الطبيعية ، علينا ان نهبط من « الابراج الابداعية » الــى الارض وتنفيذ عمل اولي بهــدف تنظيم العمل بشكــل سليم ، بهــدف ترتيب القوى بشكل صحيح ، بهدف تنظيم مكــان العمل بشكل سليم ، واستعمال الآلات بشكل صحيح .

كان الباعث على اقتراح تنظيم المختبر الابداعي ، هو قبــل كل شيء ، الحاجة الى التخلص مــن هدر الوقت والقوى ، مــع

ضرورة وضع نظام عقلاني لكل مراحل عملنا الذي لا مقاييس له، والتنظيم الصحيح للقاعدة التقنية ، وادخال الايقاع الـى العمل ، واقصاء كل العوائق التي تقف في طريق تحقيق المهمة المطروحة .

ان هدف المختبر هو ـ تنظيم العمل بشكل صحيح . ونحن بحاجة الى الاصرار على قضية انجاز هذا الهدف ، والـى الصلابة الشخصية ، التي تحطم كل انواع العوائق . لقـد كان العائـق الاول والاكبر الذي اصطدمنا به ، هـو عـدم امكانية تسجيل الصوت والقيام بالتصوير المتزامن فـي اي مكـان يتواجد فيـه الشخص الخاضع للمراقبة . لقد كانت الاجهزة الموجودة لـدى مؤسسة « ميجرابوم فيلم » تعتمد كليا على وجود شبكة كهربائية ذات التيار الثلاثي المراحل لقـد توضح ان تصويـر الناس فـي القرية ، في الحقل ، في الظروف الطبيعية ، وتتبع تصرفاتهم ، امر مستحيل تقنيا . لقد اعتبرنا هذا العائق مباشرة عائقا مـن الدرجة الاولى ، وقد حددنا في جميع تقاريرنا النقطة الاساسية عـلى انها خلق الآلة السينمائية المتحركة ، التـي يمكـن ان تقدم امكانيـة التصوير المتزامن في اي مكان وفي اي زمان . ولكننا كنا تتمكن من حل هذه المسألة ضمن الظروف النمطيـة للانتاج السينمائـي المعهود ، فقط عن طريق الكلمات وعلى شكل وعـود وقرارات . وفي الواقع ، فاننا لم نحصل على شيء ، عدا تأجيل تنفيذ الوعود من اليوم الى « غد » . « غدا » لكن ليس في معناه النهائي ، بل اللانهائي . « غدا » التي كانت تقترب منا بنفس السرعة التي كان يقترب فيها خطان متوازيان من بعضهما البعض .

اننا نتعهد بالتغلب ، وضمن ظروف المختبر الابداعي وفـي

اقصر موعد ممكن ، على هذا العائق الاول ، الصعب ولكن الذي يمكن قهره •

على العمل التصويري في مختبرنا ان يلبـــي الشروط التقنية التاليـــة :

١ ــ يجب ان يكون التصوير سريعا ، اي ان يتم بدون ايما تأخير ، وفي نفس الوقت مع حركة الشخص المراقب •

٢ ــ يجب ان يتم التصوير بدون ضجيج ، حتـــى لا يجلب انتباه الشخص المصور ، ولا يضفي ضوضاء خلفية عـــلى شريط الفيلم •

٣ ــ يجب ان يكون بالامكان تقنيا التصوير في اي مكان (كوخ ، حقل ، مطار ، صحراء والخ •) •

٤ ــ يجب ان يكـــون جهـــازا الصوت والصورة مرتبطين ببعضهما البعض ، بحيث لا يزعج جهـــاز الاخـــر ، بحيث يبـــدأ التصوير بدون عمليـــة التحضير والاشارات المختلفـــة ، وبحيث تكون وحدة الآلات عـــلى استعداد دائم ولكـــي لا تحتاج الـــى علامات خاصة للتزامن •

٥ ــ يجب ان يكون الصوت من حيث النوعية فـــي مستوى المتطلبات الملقاة على عاتقه حتى لحظة اتنهاء افضل افلامنا •

٦ ــ يجب ان يكون جهاز التصوير المتزامن متماسكا بدون بطاريات ضخمة ، ويجب ان يكـــون مستقلا عـــن وجود شبكـــة كهربائية في مكان التصوير •

٧ ــ يجب ان تلغى تماما امكانية العطب ، حيث انـــه يجري تصوير لحظات وافعال الناس التـــي لا يمكن تكرارهـــا (فنحن

نتعامل مع الناس الذين لا يمثلون) •

٨ ـ يجب ان تتطابق الى ابعد حدود اعمال المصور ومهندس الصوت ، ان تلتحم معا ، ان تحصل في نفس الوقت وافضل حل لذلك يكمن في توحيد التصوير الصامت والصوتي داخل جهاز موحد وعلى شريطين •

٩ ـ اضافة الى حل المسائل المتعلقة بجهاز الصوت ، والتصوير بشكل مستقل عن وجود الشبكة الكهربائية والخ ، يجب ان تتحقق في المختبر المسائل التقنية القابلة للحل ، ولكن غير المتحققة في مجموعتنا حول (الانواع الضرورية من الاشرطة، العدسات الضرورية ، والتصوير الداخلي ، والتصوير ليلا ، والتصوير المخفي عن بعد والخ) •

١٠ ـ وبهدف التصوير الحاذق لتصرفات الانسان خارج الاستوديو في الظروف الطبيعية ، يجب التركيز في مكان واحد على الطرق المكتشفة والمخترعة في اوقات مختلفة وعلى وسائل التصوير والاجهزة الخاصة ، وهو أمر ممكن فقط ضمن ظروف المختبر الابداعي •

والعقبة الكبيرة الثانية ، هي حتى الآن استحالة تنظيم عملنا المونتاجي بشكل سليم ضمن الظروف النمطية •

غياب امكانية الاحتفاظ بمادة المؤلف الابداعية على الشريط من فيلم الى فيلم • غياب الحق في القيام باعمال ابداعية جديدة • غياب المكان الدائم المخصص للعمل المونتاجي المستمر •

كل هذا قد قاد العمل المونتاجي الى هجمات منفردة • الى ضرورة تكرار ما اكتشف ، مرة ومرتين وثلاث مرات وتهذ من

قبل • الى ضرورة البدء في العمل من جديدة في كل مرة •

سيحل المختبر الذي ننظمه كل هذه المسائل عن طريق الانتقال من نظام الهجمات المونتاجية المنفردة ، الى التطور المونتاجي المستمر • عن طريق الانتقال من الحفظ غير المنظم لبعض الاجزاء المونتاجية الى مكتبة المؤلف السينمائية • يضع المختبر الابداعي نهاية لهذا التخريب المنظم لعملنا المونتاجي التحضيري ، كما انه يفعل الشيء ذاته بالنسبة لعملنا في التصوير •

وكانت العقبة الجادة الثالثة في عملنا حتى الآن هي استحالة التطوير والتنمية والاحتفاظ بالناس المجربين الذين انهوا دورات خاصة ، ضمن ظروف النظام النمطي •

وعادة يتم نقل الناس بعد الانتهاء من الفيلم • وكنا نضطر في كل مرة للبدء من جديد في تحضير الملاكات المختصة لاشرطتنا ذات النوع المتميز • ومرة اخرى ، ضياع للوقت وللقوى •

ان المصور سيتطور بلا انقطاع ضمن ظروف المختبر ، كما ايضا مهندس الصوت ، والمخرج ، والمساعد والمخبر ، والمنظم وبقية العاملين ، من فيلم الى فيلم • وسينمو بلا انقطاع وبدون عثرات وبتسارع ، انتاج المنتجات الابداعية •

وقفت حتى الآن في طريقنا عوائق مماثلة بالنسبة لعملنا الاعلامي وجميع اعمالنا التنظيمية • وتحول كل هذا في المحصلة الى حائط عريض اصم ، كانت تصطدم به الفكرة الحية ، والذي تحطم عليه حتى الآن ، كل محاولاتنا لاختراقه باتجاه العمل في افلام عن تصرفات الانسان • ان التناقض بين اشكال الانتاج التنظيمية التي وصفناها ، وبين افكارنا الابداعية ، قد قاد نتائج

مجهودنا في نهاية المطاف الى الصفر • وكم من محاولة قمنا بها لمضاعفة عدد محاولاتنا ضمن الظروف الموجودة حتى الآن والمدمرة لنا ــ ومع ذلك فالنتيجة كانت دائما ذاتها • والصفر كما هو معلوم ،: يلغي اي عدد اخر يضرب به •

سينتج المختبر الابداعي افلاما من نوع خاص عن تصرفات الانسان ، ولكن ليس ضمن ظروف التقاليد التنظيمية المتبعة ، بل ضمن ظروف متميزة ، خاصة بهذا النوع من الافلام •

المهمة الاولى ــ الملاكات الابداعية • لا اللاأباليين وغير المتعاطفين ، بل المتحمسين لهذا النوع الجديد من العمل • لا المعينين • بل الذين يعتبرون الامر رسالة • لا العرضيين ، بل المختارين من قبل قائد الورشة الابداعية • لا العابرين ، المؤقتين ، بل الدائمين الذين ينموا كل منهم في مجاله من فيلم الى فيلم ، والذين يكرسون كل وقتهم وقوتهم لهذا العمل • يتوصل كل واحد الى امكانية التطور المستمر ، والتحقيق المستمر لاقتراحاته العقلانية الكبيرة والصغيرة •

المهمة الثانية ــ القاعدة التصويرية • لا العرضية بل المكيفة خصيصا لعملنا ذي النوع المتميز • لا المؤقتة، بل الدائمة• لا الميتة، بل المتطورة • لا الثابتة ، بل المتحركة • لا المقيدة الى مكان تصوير محدد ، ولا المرتبطة بالوجود الالزامي للشبكة الكهربائية، بل التي تعطي امكانية التصوير المتزامن على شريطين بدون خسارة في النوعية ، في اي مكان ، في اي زمان وفي اي ظرف •

المهمة الثالثة ــ القاعدة المونتاجية • لا المؤقتة بل الدائمة • لا العرضية ، بل المجهزة بعناية • لا عديمة الحركة ، بل الفاعلة

باستمرار • لا المجهولة ، بل الموقعة بخط المؤلف • المكتبة السينمائية لاعمال المؤلف الابداعية على شريط الفيلم •

المهمة الرابعة ـ القاعدة الاعلامية • لا المعلومات العرضية المنقطعة (من مناسبة الى مناسبة) ، بل نظام من المراقبات المستمرة •

المهمة الخامسة ـ القاعدة التنظيمية • لا الاندفاع غير المنظم (من انذار بالخطر الى انذار بالخطر) ، بل الاستعداد الدائم المنظم للعمليات الاستطلاعية والتصويرية في اي لحظة •

المهمة السادسة ـ العمل، لا باتجاه تطوير فيلم واحد منعزل، بل تطوير مجموعة مواضيع ترتبط مع بعضها البعض ابداعيا وتنظيميا • لا السيناريو الاولي عن ما ستكون عليه تصرفات الشخص المراقب ، بل تركيب المراقبات السينمائية والمعالجة التركيبية لاعمال المؤلف الابداعية على الشريط التي تفقد معناها بدون تحليل ما يخضع للتركيب • وحدة التحليل والتركيب • وحدة زمن السيناريو واعمال التصوير والمونتاج ، مع مراقبة الاحداث والتصرفات ومحيط الشخص الذي يجري تصويره •

التحليل (من المجهول الى المعلوم) والتركيب (من المعلوم الى المجهول) ، اللذين لا يتعارضان مع بعضهما البعض بل المتواجدين ضمن صلة بينهما لا تنفصل • تركيب تصرفات الشخص المراقب ، كجزء لا يتجزأ من التحليل •

المهمة السابعة ـ التأثير على المستوى العام للانتاج السينمائي السوفياتي عن طريق خلق مجموعة نماذج مختلف انواع الابداع السينمائي •

المهمة الثامنة ــ الزيــادة التدريجية (حسب تزايــد اعمال المؤلف الابداعية) للكمّ ، وتحسين نوعية الافلام ــ النماذج ، لا على حساب زيادة الكشف التقديري ولا عــلى حساب زيادة كمية المجموعات العاملة في المختبر ، بل بقوى تلك المجموعة نفسها على حساب التطوير المستمر فــي الاعمال الاعلاميــة ، التنظيميــة ، التصويرية والمونتاجية •

المهمة التاسعة ــ ازالــة العطب الاخراجــي لشريط الفيلم كنتيجة لاستمرارية العمل الانتاجي في عــدة مواضيع ، امكانية استعمال المادة التي لم تدخل في احد المواضيع ، في موضوع مــا سيصور ، او يصور الان بشكل متوازي •

المهمة العاشرة ــ ازالة التعطــل الاعتيادي كنتيجــة للعمل الانتاجي المستمر ، كنتيجــة للاستعداد الدائم للتصوير فــي أي زمان ، كامكانية الاستبدال الفوري للتصوير الذي انقطع بسبب ما ، بتصوير آخر للموضوع نفسه او لموضوع آخر •

ملاحظة : حسب المعلومات المتوفرة لــدي يمكن ايجاد مقر للمختبر فــي منطقــة « باتيلــخ » ، فــي معمل « موسفيلم » • هناك ايضا توجد كاميرا من نوع « اكلير » ، وهــي الاكثــر ملائمة لعملنــا فــي التصوير •

(١٩٣٦)

تروي لنا الاعداد الثمانية من المجلة السينمائية التي صدرت في الشهرين الاخيرين ، والمكرسة للاحداث في اسبانيا ، الحقيقة عن الشعب الاسباني ونضاله الثوري البطولي . تمر على الشاشة وثائق فائقة القوة والاقناع . ان الاحداث الاسبانية تهم جميع المواطنين السوفييت .

ان التصوير في اسبانيا ـ انجاز اكيد للسينما السوفييتية ومأثرة كبيرة لـ ب. ماكاسييف و ر. كارمين .

يجب ان نقر : كان الامر صعبا في الفترة الاولى على المصورين الشابين ، اللذين وجدا نفسيهما في ظروف غير عادية . كان من الواجب التصوير بحيث لا يزعج الامر مقاتلي الجبهة الشعبية ضمن ظروف المعارك ، وفي الوقت نفسه التمكن من التوغل في معمعة الاحداث ، وتسجيل النضال الشعبي البطولي على شريط الفيلم .

وانك عندما ترى الاعداد واحدا تلو الآخر ، لترى بوضوح ان ماكاسييف وكارمين ، ينفذان افضل فافضل ، وقد تملكا المادة ، المهام المطروحة عليهما .

لقد فهم ماكاسييف وكارمين خطئهما الاساسي بسرعة . فمنذ العدد الرابع من المجلة يمكن ملاحظة انعطاف كبير في طرق عمل المصورين السينمائيين . تسجل عدستهما الآن ، شجاعة النضال المباشرة الحقيقية . ويلقى هذا النضال صدى حيا ويؤثر في اناس الوطن السوفييتي . فلنتذكر كادرات حصار القوات الثورية لمدينة اويسكي ، كم هي اللحظات القوية . يقع المقاتل القتيل على

المتراس ، يحضرون على النقالات الناس الذين ماتـوا من اجـل سعادة وطنهم ، يرى كل متفرج ويشعر ان هذا هو نضال بطولي ، حقيقي لم يجر تزويقه ابدا •

ما الذي يميز الرفيقـان ماكاسييف وكـارمين ؟ الحيويـة الشديدة والفعالية • ومع انهما اثنان فقط ، فانهما يتمكنان مـن التواجد في عشرات الامكنة • الاحداث القتالية الخطرة ، مشاهد الحياة السلمية ، اوقات فراغ المقاتلين ، خطابات الزعماء الثوريين، لعب الاطفال ، موت الابطال ــ كل هذا لا ينجو من مجال اهتمام المصورين •

بدأ من العدد الخامس ومـا يليـه ، يتكشف ماكاسييف وكارمين عن حساسية مرهفة وعن ثقافة فـي الصحافة السينمائية ، اذ يتكيفان مع كل الظروف • انهما يوليان عنايـة واسعة بتقنيـة التصوير ايضا • ومن وجهة النظر هذه تبـدو ناجحـة الكادرات المصورة في البارجة « هايمي » وفي الميناء اليغانتي وغيرها •

ومن المميز ــ ان الاجزاء تصبح اقصر مـن حيث الامتار ، ولكنها تصبح اغنى من حيث التنوع • ينوع المصوران الموضوع الواحد في لقطات مختلفة • وهذا ما يسمح بتوليف مشاهد كاملة كمثلا ، « حصار الكسارار » ، « تدمير طليطلة » (توجـد فـي المشهد الاخير على الشاشة لمسات مثيرة ، تقوي الصورة العامة ، ومنها الغرفة المدمرة التي تحوي على بيانو محطم متناثر) •

يجمع بين الثلاثة اعداد الاخيرة خط مستمر ــ وفقط، الناس الذين تربوا في وطنـنـا يستطيعون ان يصوروا وان يفهموا كـل اهمية ما يحدث على الشاشة من احداث ، كـل مـا يجري عـلى

الشاشة يدعم ويقوي فكرة واحدة اساسية : « لن نسلم مدريد ». على الشاشة اناس اتوا الى مدريد بحثا عن الملجأ والمأوى . وهم سيدافعون عن مدريد حتى آخر قطرة من دمهم ، وهم منذ اليوم يحلون محل رفاقهم ، الذين يرافقونهم الآن في مسيرة جنائزية طريقهم الاخير . ان وجوههم شاحبة وحزينة ، انهم مليئون بالعزم.

قرأت في الصحيفة منذ أيام الخبر التالي : « قذف المتمردون بالقنابل سيارة مليئة بالاطفال ، بين مدريد وهيتافي . وقتل أطفال عديدون » . تذكرت المشهد المؤثر والمؤلم ، الذي عرض في المجلة السينمائية . مدريد في خطر ويجري نقل جميع الاطفال من المدينة في السيارات . عشرات ، مئات الاطفال اللطفاء يودعون بحزن أهاليهم . يثير هذا المشهد قلقا كبيرا عند المتفرج . يجب الاكثار من تصوير مثل هذه المشاهد الحياتية البسيطة والساطعة .

يجب ان نعرض للمتفرج رجال الثورة ؛ على الجميع ان يعرفوا نماذج وأسماء المناضلين الاسبان الشجعان من أجل الحرية. من الصعب طبعا عرض جميع الابطال ، ولكن يجب على الاقل تصوير بعضهم . ولكي يتم نقل كل عظمة ومعنى تلك الاحداث التاريخية ، التي يعيشها الآن الشعب الاسباني ، يجب ان نقدم اضافة الى الخطة المرئية الوثائقية ، الصوت الحقيقي . يجب ان تتراجع كلمات المعلق المسيطرة ، أمام المواد الوثائقية الصوتية . ان كثافة الاخبار السينمائية الاسبانية وقوتها الداخلية ستتعاظم ، فيما لو استلمنا من ماكاسييف وكارمين ، ولو بشكل جزئي ، مادة مصورة بشكل متزامن . منذ أيام تم بث برنامج اذاعي من مدريد.

وكم كان قويا تأثير كل صوت ، كل ملاحظة ، كل ضحكة ! وكم كان هذا قريبا وعزيزا على الناس ، الذين تجمدوا عند أجهزة الراديو كاتمين أنفاسهم !

يجب ان يستعمل مصورونا في عملهم آلات سهلة الحركة وخفيفة لتسجيل الصوت . ومن المؤسف ، ان من المتعارف عليه ان يتم التصوير في الخارج بدون صوت . ذلك انه من الممكن حتى في مدريد نفسها ، تسجيل أحاديث السكان وأصوات اللقاءات والاجتماعات ، الخطابات وأغاني المقاتلين ، وأخيرا يمكن تسجيل الالحان الشعبية الاسبانية . وهذا ما يفسح المجال لتحسين شكل الاعداد بما لا يقارن .

ابتداء العدد الاول بخارطة مرسومة لاسبانيا تشير الى توزع القوات والى الوضع على الجبهات ، وفيما بعد توقفوا عن استعمال الخرائط . وأعتقد ان الخارطة تثير اهتماما حيا عند كل متفرج سوفييتي . يجب تقديم خارطة اسبانيا والمناطق التي تجري فيها الاحداث المعنية في كل عدد . ان هذا سيساعد الى حد كبير على تحسين نوعية الاعداد .

تدرك مجموعة العاملين في الاخبار السينمائية ذلك الشعور الكبير بالمسؤولية ، الذي يسيطر عليها أثناء اعداد المادة ، التي تعكس أيام الشعب الاسباني القتالية . ان الوطن كله يبدي اهتماما واسعا بهذا العمل . يجب أن يؤدي هذا الى نوعية عالية لكل كادر ، لكل تفصيل يعيد أمامنا انتاج الواقع البطولي وحياة ونضال الشعب الاسباني .

تتمنى النجاح في العمل للمصورين الشابين السوفييتين

اللذين ينتظران احتفالات ثورة اكتوبر العظمى وسط المناضلين من أجل اسبانيا الحرة ، العزيزين عليهم والقريبين منهم .

(١٩٣٦)

دفاعا عن الاخبار

أيها الرفاق أساتذة السينما السوفييتية . سمعت مداخلاتكم ، تأثرت معكم ، وانني اؤمن بصدقكم الرائع .

شيء واحد فقط ، يبدو لي غريبا وغير مفهوم . لماذا يغيب عن ذكرياتكم عصر الحرب الاهلية ؟ ذلك انه في هذا الوقت ولد بألم سعيد قطاع واسع من السينما السوفييتية . فنحن قد بدأنا تعلم الكتابة السينمائية منذ عام ١٩١٨ ، أي تعلم القدرة على الكتابة بالكاميرا السينمائية . واضافة الى نقص معارفنا ، فقد أعاقنا غياب ابجدية السينما . حاولنا عندها تأسيس هذه الابجدية . تخصصت في ذلك الوقت بكتابة الواقع سينمائيا . سعيت لكي أصبح كاتب الاخبار السينمائي ، شاعر الاخبار السينمائي . كنت اخطىء ، ولكنني كنت أتعلم . أتعلم باصرار . واندمجت في هذا العمل .

واذا كانت الكثير من آرائي في تلك السنوات تبدو خاطئة الآن ، فان ممارستي الابداعية ، ومنطلقي الاساسي ـ تصوير أخبار الحرب الاهلية ، كان منطلقا صحيحا . لقد أملت الحياة علي هذا المنطلق ، وأملته علي حاجات الزمن .

كان سيرغي ميخائيلوفيتش ايزنشتاين في ذلك الوقت لا

يزال يحترم عملنا • وكان يحضر كل عرض ، وكل مناقشة تـدور حول « الحقيقة السينمائية » •

اننا لم شاكرين لسيرغي ميخائيلوفيتش ، على الرغم اننا كنا نحترم عقله وموهبته • كنا نتشاجر معه • كنـا نعتبـر ان خلـق سينما « مرحلية » (وهذا التعبير ليس لـي ، بـل لايزنشتاين) يؤخر تطور السينما الاخبارية • كنا نعتبر ان ادخـال وسائـل السينما الاخبارية الى جسم السينمـا التمثيليـة ، أمـر مناف للطبيعة • ومنذ تلك اللحظة التي جعلنا فيها « النسبة اللينينيـة » لبرامج صالات السينما شعارا لنـا ، اعتمدنا على وجهة النظـر التاليـة :

١ ـ المساواة في الحقوق بين السينما الاخبارية والتمثيلية •

٢ ـ النسبة المحددة بين الافلام التمثيلية ، التي تعتمد على الممثل ، وبين الافلام غير التمثيلية ، التي تعتمد عـلى التصويـر الاخباري •

٣ ـ رفض السينما المرحلية النموذجية والنضـال ضـد « الفيلم التمثيلي داخل البنطال الاخباري » •

لهذا فان فيلم « تشابايف » الذي يعيد السينما التمثيلية الى الطريق القديم ، الى طريق فيلم الممثل ، لا نصف الممثل ، لا يغلق بل يفتح الطريق أمام تطور السينما الاخباريـة • « تشابايف » لا يعيق تطور أساتذة الاخبار مثل كاوفمان وشوب الذين صنعـوا مجموعة كاملة من الافلام في هذا الاتجاه •

ان الممثل ليس ضروريا لتطور الفيلم الاخباري • وتطـور الفيلم التمثيلي يحتاج ويتطلب ممثلا جيدا وموهوبا • يملك الفيلم

الاخباري طريقه الخاص للتطور • لا يجب أن يسير الفيلم التمثيلي في هذا الطريق • ان طريقنا السوفييتي الاشتراكي هو طريق تطور الاخبار ، كما هو أيضا طريق تطور الفيلم التمثيلي •

سألت البارحة الرفيق يوتكيفيتش وبقية الرفاق ، لماذا وبشكل خاص ، يتجاهل المتكلمون مسألة الفيلم الاخباري ومسألة السينما السوفييتية عصر الحرب الاهلية ؟ فهل حقا بدأت السينما السوفييتية فقط منذ أعوام ١٩٢٤ ـ ١٩٢٥ ؟

أجاب الرفيق يوتكيفيتش ، ان المتحدثون يتحدثون فقط عن السينما « الفنية » ، أي انهم لا يتحدثون عنا ، لاننا لسنا فنانين ، لسنا عاملين مبدعين ؟••• بينما نحن جميعا نعرف تماما ان تاريخ السينما السوفييتية يبتدأ من التجارب في حقل الفيلم الاخباري • وحول هذا ، تكلم أكثر من مرة في حينه بودوفكين •

اكرر مرة أخرى : ان أفلام « تشابايف » و « ثلاث أغنيات عن لينين » لا يعارض أحدهما الآخر • فالاول يضع السينما التمثيلية في مسارها الصحيح ، والثاني ـ السينما الاخبارية • فلو طلبوا مني بنفس الاصرار ، ان أصنع أفلاما كما يطلبون ذلك، مثلا من الرفيق ايزنشتاين ، لكنت على ما يبدو قلبت العالم • ولكن لا أحد يطلب مني شيئا • لهذا السبب يصعب علي كثيرا أن أتحدث ، ومع ذلك لن أسلم أسلحتي • وسأحاول مرة أخرى أن أقنع الرفاق بالحاجة الى عملي •

يقولون انني لا أعرف كيف اعترف بأخطائي • وهذا صحيح •

ولكنني احاول تصحيح أخطائي على الشاشة ، أثناء عمل

افلام ، صارت واضحة أكثر فأكثر بالنسبة للجماهير العريضة •

(١٩٣٩)

عـن حبـي للانسان الحـي

ــ هل من الممكن تصوير « الانسان الحــي » ، تصرفاتــه ومشاعره في الفيلم الوثائقي ــ الشعري غير المسرحي ؟

غالبا ما يطرح علي هذا السؤال ، الذين يجادلونني • حاولت الاجابة مستعملا الامثلة والوقائع • أشرت الى مشاهد من « الحياة بغتة » • عددت أماكن وثائقية غير توفيقية من الافلام الاخيرة •

ولكن الذين يجادلونني ضحكوا باستعلاء نوعا ما •

ــ من حسن الحظ ، ــ قالوا ، ــ انك لن تضطر مع ظهــور السينما الناطقة وأجهزتها المعقدة ، لاضاعة الوقت فـــي تجارب متعبة • أنت هنا عاجز ، وسيبقى « الانسان الحي » ضمن مجــال رؤية السينما التمثيلية الادائية فقط •

انطلاقا من رغبتي بالاجابة بالوقائع ، أجبت على هذا السؤال في وقت متأخر بعض الشيء • أجابت عني عاملة الباطون في فيلم « ثلاث أغنيات عن لينين » • وأجابت بقوة الى حد كاف :

« كنت أعمل على الجسر ٣٤ • كنا نوصل الباطون الى هناك عبر ثلاث رافعات • عبئنا ٩٥ سطلا ••• عندما سكبوا السطــل وجبلوا الباطون ، رأيت فجأة ــ الترس يقع • ذهبت ورفعته ••• بدأت التفت ، عندما أنشد هذا الترس نفسه الى الهيكل ، حتــى انه جرفني معه ••• : تمسكت بالسلم ، بينما كانت يداي تنزلــق ••• ارتعب الجميع • كانت هناك فتاة تغلــي القطران ، وصارت

تصرخ بدون توقف قفز أحد الرفاق ، أمسك بي وسحبني • وكلي مليئة بالباطون (تبتسم) مبللة ••• كل وجهي مبلل ، كدت أحرق يدي في القطران ••• سحبوني أنا والسطل الى الاعلى •• قمت لكي أنشف نفسي • ونشفت نفسي قرب الموقد ـ كان الموقد هناك صغيرا الى حد ـ ثم عدت الى مجبلة الباطون • ومن جديد بدأت أملأ الرافعات الثلاث • ومرة أخرى في موضعي وحتى نهاية الوردية ، حتى الثانية عشر ••• (صمت) ثم منحوني على هذا ••• (تبتسم بارتباك ، تدير رأسها ، تخجل بصدق مثل طفل) جائزة لينين لتنفيذ وتجاوز تنفيذ الخطة ••• (تدير رأسها بخجل) » •

لا يدير الذين يجادلونني نظرهم عن الشاشة ، ولكن ما ان يشتعل الضوء في الصالة ، حتى يخفون مشاعرهم الحقيقية وعندها يقولون وهم غير واثقين تماما : « ليس هناك ما يقال • لقد نجحت في التجربة • ولكن هذا ظرف شاذ ، مركب • موضوع مناسب للتصوير • لن ينجح تكرار هذه التجربة ••• » •

عندها أعطي الكلمة للفلاح العجوز في « ثلاث أغنيات » :

« عمري ثلاث وستون عاما ••• تسلمت ٩١٦ بودا من الخبز ••• كان هناك اجتماع، عيد احتفالي ، عندما أحضروا الخبز لي ••• عندما سيعمل كل فلاحي الكلخوز كما أعمل ، فان الجميع سيعيشون أيضا في يسر ••• » •

هنا تقاطعه الفلاحة الحائزة على جائزة الراية الحمراء • وتتابع الحديث : « ان المرأة في الكلخوز قوة كبيرة • لا يجب وضع المرأة في المخبأ ••• ها أنا رئيسة الكلخوز المسمى باسم

لينين ••• عندنا ثلاث نساء في الادارة واثنتين ترئسان مجموعات ••• اننا نقوم بعمل قاس على الرغم من عدم وجود رجال عندنا • (صمت) ••• انني آدرك الى أين أتيت ••• وأدرك الذي يقوله قادتنا • انهم يقولون كلمات ذهبية • يجب ان نسجل ونحمل في الرأس ، ونتحدث عن ذلك في البيت عندما نعود ••• أرغب في تنظيم الامور في الكلخوز • لا يأمرنا البلشفيك بالرجوع الى الوراء : لا تنتبه الى ان الصعوبات قد ولت، بل سر الى الامام••• وهكذا تحوي كل هذا في رأسك ، ثم تجري دموعك على غير رغبة ••• » (وحقا ، نشاهد في عيون هذه الفلاحة دموعا حقيقية ، غير تمثيلية ، بينما وجهها يضحك ، ونحن نتذكر قوس القزح • ويدهشنا الصدق المطلق غير المصطنع ، تزامن الافكار الكلي مع الكلمات والصورة • كما لو اننا نرى ما لا يرى — نرى الافكار على الشاشة) •

ويصمت الذي يجادلني بعض الشيء • ثم يقف ويبدأ في السير الى الامام والى الوراء ، ثم يتوقف ويقول :

— آه ، نعم • لو ان ستانسلافسكي يرى ويسمع هذا • فها هي هنا الحقيقة الفعلية وليس شبه الحقيقة !

واشرح للذي يجادلني ، ان ستانسلافسكي كان يسعى الى التصرف الطبيعي للممثل على الخشبة (وعلى الشاشة ، طبعا) بطرق مختلفة تماما • عندما على الممثل ان يندمج في دور شخص آخر ، فهذا شيء • وشيء آخر ، عندما يعرض لنا الانسان نفسه بشكل طبيعي • والحالتان صعبتان جدا • ولكن الصعوبات هنا وهناك مختلفة •

لقد تحدثت طويلا مع هذا المجادل • حدثته عن تجاربي في تصوير « الانسان الحي » ؛ عن كل المشاريع التي رفضت في حينها والسيناريوهات ، وعن آفاق هذا المجال غير المدروس جيدا • وقررنا معا تأليف كتاب عن هذه المسألة • فلا يجب ان تضيع هذه التجارب بالنسبة للاحفاد السينمائيين • فلتستمر هذه البداية •

ــ انني مجادل سيء ، قال محدثي وهو يودعني عند الفجر •

ــ نستنتج اذن ان « العين السينمائية » لم تكن أبدا هدفك النهائي ؟!

بماذا كان علي أن أجيبه ؟ فهو لم يتخلص بعد من التشوش، الذي خلقه في حينه خصومي عن قصد ، عندما اعتبروا الوسيلة هدفا • وركبت على عجل ، وربما للمرة الألف الجواب على هذا السؤال :

ــ الحقيقة كانت الهدف ، « العين السينمائية » كانت الوسيلة •

في اليوم التالي التقيت مرة أخرى مع مجادلي •

قال لي : ــ لقد فكرت في حديثنا ، وعلى ما أذكر فانك قلت البارحة ان الحقيقة كانت هدفك ؛ و « العين السينمائية » كانت الوسيلة • فهل هذا هو السبب الذي جعلك تعرض « الحقيقة السينمائية » ، أي الحقيقة ، بوسائل السينما ؟

ــ الى حد ما نعم ، ــ أجبته ــ ، ولكن ليس فقط مجلة « الحقيقة السينمائية » • فانني اذ كنت أتحدث عن الحقيقة السينمائية ، كحقيقة يعبر عنها من خلال كل حزمة الامكانيات

السينمائية ، فانني أيضا كنت أقصد أفلاما مثل « الجزء السادس » مثل « المهد » ، مثل « ثلاث أغنيات عن لينين » وغيرها من أفلام هذا النوع •

ــ ومع ذلك فانك بدأت نشاطك السينمائي « بالحقيقة السينمائية » ؟

ــ كلا ، لقد بدأت من « الاسبوع السينمائي » عام ١٩١٨ • وفي الذكرى الاولى لثورة اكتوبر قدمت فيلما طويلا ، كأول امتحان لي، انتاجي • وبعد بضعة أشهر من ذلك تجرأت على القيام بمجموعة من التجارب ، كانت بالنسبة لذلك الوقت دراسات مجددة •

ــ وبعد ذلك ؟

ــ وبعد ذلك كانت رحلتي الى الجبهة مع المصور ايرمولوف • وكانت النتيجة فيلمان قصيران تجريبيان ومادة سينمائية وثائقية للفيلم التالي « تاريخ الحرب الاهلية » •

ــ وبدأت بعد ذلك باخراج « الحقيقة السينمائية » ؟

ــ كلا ، كانت المرحلة التالية هي العمل في القطار الدعائي • لقد أعطى الرفيق لينين أهمية كبيرة لاستعمال السينما في عمل القطارات والبواخر الدعائية • وهكذا وجدت نفسي أسافر في السادس من كانون الثاني لعام ١٩٢٠ مع الرفيق كالينين في قطار « ثورة اكتوبر » الى الجبهة الجنوبية الشرقية واحمل معي افلاما، ومن ضمنها « ذكرى الثورة » • وبدأنا ندرس المتفرج الجديد ، ونعرض هذا الفيلم عند كل محطات القطار و « نعتله » الى صالات السينما في المدن • وفي نفس الوقت كنا نصور • وكانت نتيجة

ذلك فيلم عن رحلة كبير القوم الروسي كالينين • وتنتهي هذه المرحلة من عملي بالفيلم الكبير « تاريخ الحرب الأهلية » •

ــ ومتى أخيرا « الحقيقة السينمائية » ؟

ــ رأسا بعد ذلك • منذ بداية عام ١٩٢٢ •

ــ بماذا تفسر ذلك الاهتمام الخاص الذي حظيت به « الحقيقة السينمائية » ؟ فقد كانت كما يظهر ، مجرد وسيلة على الشاشة ؟

ــ شكليا هذا • ولكنها من حيث الجوهر لم تكن مجرد مجلة سينمائية عادية • وأستطيع اذا سمحت لي ان أتوقف مفصلا عند « الحقيقة السينمائية » •••

كانت هذه المجلة ، ان لاحظت ذلك، متميزة، لانها كانت في حركة مستمرة من عدد لعدد • لقد تميزت كل « حقيقة سينمائية » جديدة عن سابقاتها • كانت طريقة السرد المونتاجي تتغير • وكان الموقف من عملية التصوير يتغير • وكانت تتغير طريقة ووسائل الكتابات • حاولت « الحقيقة السينمائية » قول الحقيقة بوسائل التعبير السينمائي • وبدأت تتكون أبجدية اللغة السينمائية ببطء وباصرار في هذا المختبر المتميز • ان بعض اعداد « الحقيقة السينمائية » قد وصل الى حجم الافلام الطويلة ؛ نتيجة السعي نحو تملك الموضوع • ومنذ ذلك الوقت بدأت المجادلات • وظهر الخصوم والمؤيدون • كانت المناقشات تتلو أحداها الاخرى • ولكن تأثير « الحقيقة السينمائية » استمر في التوسع • وخاصة بعدما ظهرت على شاشات اميركا واوروبا • وكما أوردت الصحف وقتها ، كان هناك مشروع برلين لتأسيس مختبر سينمائي يطبع فيه

العدد الضروري من النسخ الموجبة عن « الحقيقة السينمائية » .
وظهر اتباع لها في بلدان مختلفة . وتطور الناس بالتوازي مع تطور « الحقيقة السينمائية » . تعلمت سفيلوفا أبجدية جديدة . وتطور كاوفمان الى مصور من الدرجة الاولى . وانغمر بيلياكوف في مشكلة الكتابات التعبيرية . وأولى المصور فرانسيسون عناية كبيرة للتجارب الجريئة . كان يجب كل يوم اختراع شيء ما . لم يكن هناك من نتعلم منه . كنا نسير في طريق غير مطروق . واذ كنا نخترع ونجرب ، فقد كتبنا بالكادرات السينمائية أحيانا الافتتاحيات ، وأحيانا المواضيع الساخرة ، واحيانا النبذات السينمائية ، وأحيانا القصائد السينمائية . كنا نسعى بكل الوسائل لكي نبرر ثقة الرفيق لينين بالاخبار السينمائية : « يجب أن يبدأ انتاج الافلام الجديدة ، المشبعة بالافكار الشيوعية ، والتي تعكس الواقع السوفييتي ، من الاخبار » .

ـ وهكذا ، فان مختبرك ، كما تسميه ، كان يعني أساسا وقتها بانتاج « الحقيقة السينمائية » ؟

ـ لا يجب ان ننسى « التقويم السينمائي » ، الذي كنا ننتجه بشكل متوازي ، و « الاخبار ـ البرق » ، والاعداد الخاصة بالحملات والاحتفالات المختلفة . كانت هذه أيضا مدرسة جيدة . لقد أولينا اهتماما خاصا أيضا لتطوير الرسوم المتحركة وكما ذكر مدير « غوسكينو » الرفيق غولدوبين في الصحف ، فان فلاديمير ايليتش اهتم كثيرا بفيلمنا الساخر الاول (وعموما ، السوفييتي الاول تاريخيا) .

ـ هل كانت هناك أعداد مكرسة للينين بين اعداد « التقويم

السينمائي » ؟

ــ نعم ، لقد سمي أحد التقاويم هكذا : « التقويم السينمائي اللينيني » • كان التجميع السينمائي الاول الكامل للوثائق السينمائية عن لينين الحي • يعود الدور الاساسي في هذا العمل لسفيلوفا • لقد تابعت فيما بعد أيضا هذا العمل • فلنذكر « الحقيقة السينمائية اللينينية » ، و « لينين حي في قلب الفلاح »، وأخيرا « ثلاث أغنيات عن لينين » • في كل مرة كان الثقل الاساسي في العمل ودراسة العدد الضخم من المواد الارشيفية يقع على كاهل سفيلوفا • وتوضح هذا خصوصا ، بمناسبة الذكرى العاشرة لوفاة لينين • حيث انها نتيجة لبحثها المتفحص في مئات آلاف الامتار من الاشرطة في مختلف المحفوظات والمخازن، لم تعثر فقط على الكادرات الضرورية « لثلاث أغنيات عن لينين»، بل وقدمت تقريرا اضافيا عن عشرات الافلام السالبة ــ الاصلية ، التي وجدتها ، والتي تظهر لينين الحي على شريط الفيلم • وهي توجد الآن في معهد لينين •

ــ ماذا تقول عن « الحياة بغتة » ، و « الى الامام أيها المجلس » و « الجزء السادس من العالم » ؟

ــ كل هذه أفلام مختلفة جدا • نتاجات مؤلف واحد • ولكنها مع ذلك أفلاما مختلفة الطبيعة • مختلفة البناء • مختلفة الحلول • وكانت كلها تسعى نحو الحقيقة ، نحو الحقيقة السينمائية •

ــ اذن ، و « الرجل والكاميرا السينمائية » ؟

ــ انك تريد ان تقول ، انه اذا كانت الحقيقة هدفي ،

و « العين السينمائية » وسيلتي ، فان الوسيلة تسيطر على هذا الفيلم ؟

ــ وماذا تعتقد أنت بهذا الخصوص ؟

ــ يعتمد كل شيء على زاوية النظر ، التي سنتفق على النظر الى الفيلم منها • في ذلك الوقت ، عندما كان ينتج « الرجل والكاميرا السينمائية » ، كنا ننظر الى هذه الفكرة هكذا : نحن نزرع في حديقتنا « المبهرجة » ثمارا مختلفة ، أفلاما مختلفة ، فلماذا لا يمكننا أن نصنع فيلما عن اللغة السينمائية ، الفيلم الاول بدون كلمات ، الذي لا يتطلب الترجمة الى اللغات الاخرى ، الفيلم العالمي ؟ لماذا لا نحاول ، من ناحية أخرى ، التحدث بهذه اللغة عن تصرفات الانسان الحي ، عن الافعال التي يقوم بها الرجل ذي الكاميرا السينمائية في مختلف الاحوال ؟ وكنا نعتقد أننا بهذا نضرب عصفورين بحجر : نرفع أبجدية السينما الى مستوى الابجدية العالمية ، ونعرض الانسان ، الانسان العادي لا بشكل متقطع ، بل نحتفظ به على الشاشة كل فترة الفيلم •

لم نصور نحن اميل غاننغس ولا شارلي شابلين ، بل مصورنا ميخائيل كاوفمان • وأنا لا أزعم أبدا ، أنه عانى مثل اميل غاننغس ولا اثار انفجارات من الضحك ، مثل شارلي شابلين • التجربة هي تجربة • والورود تكون عادة متنوعة • وكل وردة جديدة مزروعة ، كل ثمرة تنبت للمرة الاولى ، هي نتيجة مجموعة من التجارب المعقدة •

كنا نعتبر اننا لسنا فقط ملزمين بعمل أفلام للاستعمال الواسع ، بل ومن وقت لوقت ، بعمل افلام تنتج افلاما • لا تمر

مثل هذه الافلام بدون أثر بالنسبة لنا وبالنسبة للآخرين • انها ضرورية كضمانة للنصر في المستقبل •

واذا كانت « ثلاث أغنيات عن لينين » قد منحت المؤلفين والمخرجين انتصارا يعترف به الجميع ، فان مدرسة « الرجل والكاميرا السينمائية » (مهما بدا ذلك غريبا) قد لعبت هنا الدور النهائي • وأرجو ان لا يبدو متناقضا القول ان الوصول الى عاملة الباطون في « ثلاث أغنيات » ، والى الفتاة المظلية في « المهد » ، قد تم على أساس تجارب ذلك الفيلم نفسه ، الذي هو بدون كلمات • عندما كانت وحدات الجيش الاحمر تسير في موسكو وهي ترفع رايات كتب عليها : « نحن ذاهبون الى ثلاث أغنيات عن لينين » ، لم يتذكر أحد ، بل ولم يجرؤ على تذكر تجربة ما ، خطيئة شباب المؤلف ذاته •

اذا لم يكن الهدف يبرز في « الرجل والكاميرا السينمائية» ، بل الوسيلة ، فمن الواضح ، ان ذلك يتم بسبب ان احدى مهام الفيلم ، كانت التعريف بهذه الوسائل ، وليس اخفاءها ، كما يفترض عادة في الافلام الاخرى • اذا كانت احدى أهداف الفيلم التعريف بقواعد الوسائل السينمائية ، فانه سيكون من الغريب ان يجري اخفاء هذه القواعد • وأما اذا ما كان من الضروري عموما عمل هذا الفيلم ـ فهذه قضية أخرى • فليجب الآخرون على هذا السؤال الآخر •

ـ وماذا تعتقد أنت ؟ هل كانت هذه التجربة ضرورية ؟

ـ كانت ضرورية بشكل مطلق لذلك الوقت • وفي الحقيقة ، فهي قد كانت تجربة جريئة ، بل وقحة ، للسيطرة على عتبات

تصوير « الانسان الحي » الفعال ، وغير الخاضع لاي سيناريو ٠

ــ اسمح لي أن أتوقف عند كلمتك ٠ لقد قلت : « غير الخاضع لاي سيناريو » ٠ اذن ، فهو صحيح ما يقولونه عنك ؟

ــ وماذا يقولون ؟

ــ يقولون انك كنت دائما عدوا مبدئيا للسيناريو ٠ أليس هذا صحيح ؟

ــ ليس تماما ، بل على الاصح ، ليس هكذا على الاطلاق ٠ كنت مناصرا تقريبا للسيناريو « الحديدي » في الفيلم التمثيلي ٠ وفي نفس الوقت كنت مناهضا « للسيناريو » في الفيلم غير التمثيلي ، أي في الفيلم غير المسرح ٠ كنت أعتبر « سيناريو الفيلم غير المسرح » شيئا لا معقولا ٠ ليس فقط لا معقولا من ناحية المصطلح ٠

لقد اقترحت نوعا من الخطط أكثر تطورا ٠ خطة الاحداث التنظيمية والابداعية ، التي قد تكفل التفاعل المتبادل بين الخطة والواقع ، والتي لن تكون عقيدة جامدة ، بل « دليلا للعمل » ٠ خطة ابداعية وتنظيمية ، تكفل وحدة تحليل وتركيب المراقبات المنتجة ٠ التحليل (من المجهول الى المعلوم) والتركيب (من المعلوم الى المجهول) ، لم يوضعا هنا في مواجهة احدهما الآخر ، بل ضمن علاقة وطيدة بين احدهما الآخر ٠ كنا نفهم التركيب على انه جزء لا يتجزأ من التحليل ٠ حاولنا الوصول الى وحدة زمن عمليات السيناريو والتصوير والمونتاج مع المراقبات الجارية بشكل مستمر ٠ والتزمنا بتعليمات انجلز حول انه « لا يوجد تركيب بدون تحليل » ٠

ـ وهذا هو ما سموه « العمل بدون خطة » ؟ ـ

ـ لم يتكلم الجميع على هذا النحو • اذ انه يوجد نوعان من المجادلين • قسم يتحدث بصوت واثق عن الشيء ، الذي لا يملك عنه أدنى تصور • والآخرون (من الناس الحازمين مع انفسهم) يحكون بصوت غير واثق ، الشيء الذي يؤمنون به بعمق فعليا • الاولون ، كانوا يصرخون بعنجهية حول عدم وجود الخطة • والباقون اعترفوا بتواضع وبارتباك ان المقترح هو خطة جديدة ، أكثر اكتمالا وأكثر واقعية • ولا ينتج شيء عن هذا الوضع الذي فيه أحيانا ، يقمع صراخ الجاهلين الواثقين من انفسهم ، الحقيقة المتواضعة• آجلا أم عاجلا ستصبح الحقيقة حول علاقتنا بالخطة وبعدم التخطيط ، مفهومة من قبل الجميع •

ـ ارغب وأنا أنهي حديثنا ، ان أجد عندك تأكيدا لفكرة نشأت عندي الآن • اليس « ثلاث أغنيات » و « المهد » وغيره استمرارا لتجاربك في مجال اختراق افكار « الانسان الحي » ؟ انت تذكر تجربتك الاولى ـ الافكار أثناء القفزة • لقد قرأت عن ذلك في مقالتك « الحقيقة السينمائية » المنشورة في مجلة « الفن السوفييتي » •••

ـ لقد تطرقت الى سؤال معقد الى درجة كافية ويحتاج الى حديث خاص • وفي الواقع ، فان كل ما عملته في السينما يرتبط مباشرة او بشكل غير مباشر ، بطموحي الدائم لكشف نموذج أفكار « الانسان الحي » • أحيانا كان هذا الانسان هو المؤلف مخرج الفيلم ، الذي لم يظهر على الشاشة • وأحيانا كان نموذج

« الانسان الحي » هذا ، يضم في داخله خواص لا رجل ملموس، بل مجموعة ، وحتى بعض الناس المختارين بشكل مناسب •

ان الام التي تهز الطفل في « المهد » ، والتي يبدو ان سرد الفيلم يجري انطلاقا منها ، تتحول حسب تطور الاحداث احيانا الى ام اسبانية ، وأحيانا روسية ، وأحيانا أوزبيكية • ومع ذلك فان الام في الفيلم هي واحدة • ويتكون نموذج الفتاة أيضا في الفيلم من نماذج مجموعة وجوه • يتوزع نموذج الام هنا بين مجموعة وجوه • فالتي أمامنا ليست أما ، بل « ام » بشكل عام ، ليست فتاة « بل فتاة » ، بشكل عام • وكما ترى ليس من السهل شرح هذا • يمكن فهم هذا فقط ، مباشرة على الشاشة • ليس انسانا ، بل « انسان » بشكل عام !

ولكنني أكرر ، ان السؤال الذي طرحته ــ موضوع لحديث منفصل •

وكما ترى فانه مع وجود هدف عظيم مشترك ، يوجد عند كل فنان طريقه الخاص • يكفل الوطن الاشتراكي لكل فنان شخصيته ، يساعده على ارتياد وفتح طرق جديدة ، يساعده على خدمة الشعب عن طريق تجديده الابداعي •

(١٩٥٨)



ـ يومیات ـ

يسمى اتجاهنا « العين السينمائية » • نحن نناضل من أجل فكرة « العين السينمائية » • نسمي أنفسنا عيون السينما • ونحن تقريبا لا نستعمل مصطلح « السينمائي » •• لانه تركيب كلامي عرضي ولا يعني شيئا • ولسبب ما يستعمله خصومنا بارادتهم •

ان خصومنا كثيرون • من المستحيل بدون ذلك • ان هـذا ليعرقل بالطبع ، تحقيق أفكارنا في الحياة ، ولكنه يجعلنا تتمرس في النضال ويسرع أفكارنا • نحن نقف ضد السينما الفنية ، بينما هي تعود علينا بأعظم الفوائد • نحـن نبني أشيائنا السينمائيـة بفتات الموارد المتبقية عن السينما الفنية وأحيانا بدون موارد على الاطلاق •

لقد أخفوا « الحقيقـة السينمائية » عـن صالات السينما ، ولكنهم لم يتمكنوا من اخفائها عن الرأي العام، وعن رأي الصحافة المستقلة • اعتبرت « الحقيقة السينمائية » بمعنى محدد ، ظاهـرة التحول في السينما الروسية •

ان نجاح او عدم نجاح شيئنا السينمائي هذا وذاك ، هـو قضية تجارية فقط ، ولا يؤثر على قوة طموحنا وتأثير أفكارنـا • وبالنسبة لنا ، فان جميع أشيائنا السينمائيـة ــ الناجحـة وغـير الناجحة ــ متساوية القيمة ، طالمـا انها تحقق فكــرة « العـين

السينمائية » وطالما ان كل ١٠٠ ــ ٢٠٠ متر من التصوير الفاشل هو درس للمائتي متر التالية ، الناجحة •

لقد وصف أحد عيون السينما سلسلة « العين السينمائية » بشكل صحيح : « العين السينمائية تتلمس طريقها » • انها الاستطلاع الحذر لكاميرا سينمائية واحدة ، وظيفتها الاساسية ان لا تضيع في فوضى الحياة وان تتكيف مع الظروف التي تقع فيها •

ان وظيفة الاجزاء التالية هي توسيع الاستطلاع الى أقصى حد ممكن ، وتطوير النفس تقنيا ، وتعميق المراقبات باستمرار •

ان كل الناس الى هذه الدرجة او تلك ــ شعراء ، فنانون ، موسيقيون ، او لا يوجد هناك اطلاقا ، لا شعراء ولا فنانين ولا موسيقيين • ان مقدار واحد من مليون من القدرة على الاختراع عند أي شخص في حياته اليومية ، يحتوي في داخله على عنصر الفن ، اذا ما وافقنا على هذه التسمية • اننا ، سنفضل بالطبع ، الاخبار الجافة على تدخل السيناريو في الحياة وفي عمل الناس الاحياء • نحن لا نزعج أحدا في حياته • نحن نصور الوقائع ، وننظمها وندخلها من خلال الشاشة الى وعي الشغيلة • نحن نعتبر ان مهمتنا الاساسية هي تفسير العالم كما هو •

لقد تمكنت « العين السينمائية » من الخروج الى طريق النضال الواسع ضد السينما البرجوازية ، ونحن نشك بقوة ، ان الاخيرة (على الرغم من وضعها العالمي الحالي) ستقدر طويلا على مقاومة هجومنا الثوري •

ان ما هو أخطر من غيره ، ما هو أخطر من تشويه أفكارنا ،

هي الاتجاهات البديلة والوسطية ، التي تنمو كفقاعات الصابون • وحتى الآن ، فان الفقاعات تنفجر •

ان مهمة جميع الشغيلة ــ هي التتبع الدقيق للمعركة المبتدئة ، والتمييز دوما بين الاصيل والمزيف ، وعدم الخلط بين النسخ ــ البديلة المحلاة وبين الاصول الصارمة •

من نظام عيون السينما المقاتل

ارشادات عامة لكل الطرق : الكاميرا السينمائية ــ غير المرئية •

١ ــ التصوير بغتة ــ قانون حربي قديم : التقدير بالعين ، السرعة ، الهجوم •

٢ ــ التصوير من نقطة مراقبة مكشوفة جهزها عيون السينما ــ المراقبون ، الصمود ، الهدوء ، والهجوم الفوري في اللحظة المناسبة •

٣ ــ التصوير من نقطة مراقبة مكشوفة ، الصبر والانتباه المطلق •

٤ ــ التصوير في حالة الالهاء الطبيعي لانتباه من يجري تصويره •

٥ ــ التصوير في حالة الالهاء المصطنع لانتباه من يجري تصويره •

٦ ــ التصوير عن بعد •

٧ ــ التصوير مع الحركة •

٨ ــ التصوير من الاعلى •

(نيسان)

شاهدت في سينما « ارس » فيلم « باريس نامــت » ••• أحزنني ذلك • لقد وضعت منذ عامين خطة تتطابق تماما بمعنــى الصياغة التقنية مع هذا الفيلم • وكنت أبحث طوال الوقت عــن مناسبة لتحقيقه • لم أحصل على هذه الامكانية • وهكذا نفذوها في الخارج •

لقد خسرت « العين السينمائية » أحد مواقعها للهجوم • انه لوقت طويل جدا من الفكرة ، من النية ، من الخطة ، الى تحقيقها• اذا لم نتمكن من الحصول على امكانية تحقيق أفكارنا المجــددة بالتوازي مع اختراعها فاننا معرضون لخطــر الاختراع المستمر ، دون ان نحقق أبدا افكارنا في الممارسة •

ان الموضوع الاساسي العملي الحالــي والاعمال القريبــة التالية ، هو بالتأكيد ، بناء الاتحــاد السوفياتي • و « الحقيقــة السينمائية اللينينية » و « الى الامام أيهــا المجلس » « الجـــزء السادس من العالم » وكل هذا هي أجزاء أساسية من ذات الملحمة الضخمــة •

اذا كان انتباه المتفرج يتركز في فيلم « الــى الامــام أيهــا المجلس » على العاصمة ، على مركز الاتحــاد السوفياتي ؛ فــان « الجزء السادس من العالم » (كما لو انه استمرار للفيلم الاول) يعرفنا على المساحات الهائلة في الاتحاد السوفييتي ، على شعوب الاتحاد السوفييتي ، على دور التجارة الحكومية في اشراك ، حتى أكثر الشعوب تخلفا في بناء الاشتراكية (ونحن هنا نقرب عــن

قصد بين وظائف التجارة الحكومية وبين وظائف التعاونيات حتى نلقي الضوء في الفصلين الأخيرين علــى تضييق التعاونيــات التدريجي على التجارة الحكومية) وفي نفس الوقت ، فاننا نجعل جميع « جداول » الفيلم تصب في مجرى تصنيع بلادنا ، زد عــلى ذلك ، اننا اذ نبرز بحدة موضوع « الآلات التي تنتــج الآلات » فاننا نسير في خط « استقلالنا الاقتصادي » ، فــي خط : « ننتج بأنفسنا الآلات التي نحتاجها » •

تعيش السينما السوفييتية الآن أيام انعطاف لا تنسى •

وقد حصل ، ان عمل « العــين السينمائية » التــي ولــدت اتجاهات كثيرة وتيارات وتجمعات في السينما السوفييتية وجزئيا في السينما الاجنبية ، قد حطم كل العوائق وخرج مـــن أقبيــة السجن ، ومن خلال حواجز الادارة العليــا الحديدية ، والادارة بساطة ، والتوزيع ، من خلال صف مديري دور السينما ، وفتح طريقة نحو الشاشة •

كل شيء كان ضد النجاح •

عشية العام الجديد • ٢٥ درجة تحت الصفر ، ١٠٠٪ صقيع عدم ثقة جيش الموزعين ، ١٠٠٪ صقيع مـــن جهة ، أولئك الذين يقفون أعلى سلم الادارة •

واذا بهؤلاء الذين اغرقوا بعدم ثقتهم « العــين السينمائية » والذين خنقوا بسلبيتهم الغبية « الحقيقة السينمائية اللينينيــة » والذين عفنوا « الى الامام أيها المجلس » ، يقفون الآن أمام واقعة نفاذ التذاكر على « الجزء السادس من العالم » فــي ساحــة مالديميتروفكا ، في أشد أيامهم حرجا وأكثرها فشلا لهذا الامر •

ومهما استمرت النقاشات فيما بعد ، فاننا نملك حتى الآن ،

ثلاثة عشر جريدة سينمائية صامدة . ولهذا وقع يفتخر به ، بالمقارنة مع فشل مجموعة كاملة من الافلام « الفنية » التي انتجت مؤخرا . انه انتصارنا الكبير الاول ، فمن ناحية ، لاننا عموما تمكنا من الوصول الى الشاشة ، ومن ناحية ثانية ، لاننا لم نعاني من الفشل التجاري . وانتصارنا الثاني ـ هو ايقاف هرب العاملين من مجال الفيلم غير التمثيلي الى مجال الفيلم التمثيلي . على العكس فنحن الآن نراقب التيار المعاكس من الاستديو الى الاخبار ، الى الفيلم العلمي . لا يمكن تقييم هذه الظاهرة ، الا على انها برهان على ثبات وضعنا ، برهان على صحة خطنا . وعلينا ان نعترف ، ان هذا العدد الكبير من الهاربين من مجال الفيلم التمثيلي يشكلون في نفس الوقت خطرا لا يستهان به ، بمعنى توسيخ جبهتنا غير التمثيلية . من الصعب تفادي هذا الخطر . ونحن سنناضل ضد هذا الخطر وسنقوم بتفسير وفضح كل الاعمال نصف التمثيلية وسنقف كعهدنا للدفاع عن أفلام الوقائع كاملة النسبة (١٠٠٪) .

وأخيرا ، فان انتصارنا الثالث (والاهم بالنسبة لنا) ـ هو نمو التعاطف مع عملنا في جميع أطراف الاتحاد السوفييتي وتشكيل حلقات « العين الفوتوغرافية » و « العين السينمائية » التي تتكاثر باستمرار . وانتقال أفضل أعضاء هذه الحلقات الى العمل المستقل ، والآراء والمقالات والرسائل حول عملنا ، التي نتلقاها من مختلف مدن وقرى وضيع وطننا . لقد بدأوا يفهموننا ـ هذا هو الاهم . انهم يريدون مساعدتنا في مهمتنا الصعبة ـ ان هذا هو ما ينشطنا ، يقوينا ، ويدفعنا لمتابعة النضال .

(٦ آذار)

هل يستحق منافقي ان أبرهن له ، ان كل واقعة حياتية تسجلها الكاميرا السينمائية ، هي وثيقة سينمائية ، حتى في الحالة التي لا يوضع فيها حول هذه الوثيقة رقم او طوق •

(١٥ آذار)

جواب الى آ • ب•

ان الفضح الصارم لنواقص الحاضر ، والاستنتاجات الثورية الطرية المتعلقة بالمستقبل ـ ليست « تشاؤما » بل تفاؤلا ثوريا حقيقيا •

ان ممارسة سياسة النعامة ، واخفاء العينين عن القباحة المحيطة بنا والابتسام بغبطة او بلطف ، عندما يسخر الناس منك ، الزحف بامتنان والانحناء عندما تستلم رشوة ، على شكل اخراج او توليف فيلم ـ ليس تفاؤلا ، بل « تشاؤما » ـ انه زحفية (نسبة الى الزحف والخ) • لا يستطيع هؤلاء الناس المتزلفين مهما زحفوا الى الاعلى ، ان يصيروا ثوريين ، لا في حياتهم ولا في السينما •

يجب أن يتم فضح تفاؤلهم الكاذب ، تفاؤل البحبوحة المؤقتة ، كما يجب فضح قيامهم بتمثيل الثورية •

ان حل رموز الشعوذة على الشاشة وفي الحياة ـ هو نفس الواجب بالنسبة لعين السينما • يجب ان نكشف باصرار أثناء عملنا اليومي قروح الانتاج السينمائي المخفية (يتمسك عيون

السينما في حياتهم ، بنفس الخط الصلب ، الذي يتمسكون به في أعمالهم على الشاشة) . لا يجب اخفاء النواقص ، المواقف الظالمة ، الجرائم ، والصعوبات التي تلاقينا في عملنا ، لا يجب الخوف من تبيانها والحديث عنها والخ ... ان التغلب عليها والقضاء عليها هي المهمة الثورية الحقيقية ، هي منصة النشاط والتفاؤل وارادة النضال .

ان انتصاراتنا المؤكدة ، على ما يسمى بالاوضاع « التراجيدية » ، على كل الصعوبات ، يجبرك على أن تفكر ، انه من الواضح اننا نضخم صعوباتنا . كلا . نحن لا نضخمها . ان في ذلك قوتنا . هنا يكمن الفرق بين التفاؤل المزيف والتفاؤل الحقيقي : بدون ان نختفي وراء ستار البحبوحة ، فاننا أمام عيون الجميع نندفع عبر أصعب العوائق الموضوعة في طريقنا ، وفي كل مرة ، حتى لو بدا الوضع ميؤوسا منه . اننا نخرج منتصرين الى حلبة الصراع الجديدة . نحن نصنع التفاؤل الحقيقي بالنضال الثوري ، مقابل التفاؤل الوهمي ، او القناع الغبي للبحبوحة الراسخة .

٢٠ آذار

نحن نخرج من الاستديو السينمائي الى الحياة ، الى دوامة الظواهر المرئية التي تصطدم مع بعضها البعض ، حيث يلتقي الناس مع بعضهم البعض ويفترقون ، وكذلك الحافلات والموتوسيكلات والقطارات، حيث يسير كل باص في خطه المقرر، حيث تعج السيارات بالناس المنهمكين بأعمالهم ، حيث الابتسامة والدموع والضرائب لا تخضع لبوق المخرج السينمائي .

انك تدخل في دوامة الحياة وتحمل الكاميرا السينمائية ، والحياة تسير في مجراها • لا يتوقف جريان الحياة • لا يخضع احد لك • عليك ان تكيف نفسك ، بحيث تقوم ببحثك ، دون ان تزعج احدا •

حالات الفشل الاولى • يراقبونك ، يحيط بك الصغار ، وينظر الذين تصورهم في عدسة الكاميرا • انت تصبح اكثر خبرة • تلجأ الى مجموعة كبيرة من الطرق ، حتى لا يلاحظك احدا ، حتى تقوم بعملك ، دون ان توقف اعمال الآخرين •

تنتهي كل محاولة لتصوير الناس وهم يسيرون ، يتناولون طعامهم ، يعملون ، بالفشل دائما • تبدأ الفتيات في تصليح تسريحتهن :، يقلد الرجال تعابير وجه « فيربنكس » او « كونراد فيدوف » •

يبتسم الجميع بترحاب للكاميرا • احيانا تتوقف الحركة ، يقف جموع الفضوليين امام الكاميرا ، ويغطون على المكان انواجب تصويره • في المساء تصبح الحالة اسوأ ، عندما يجلب ضوء المصابيح جموع الفضوليين • هنا الحياة لا تنتظر ، الناس يتحركون ، كل يمارس عمله •

يضطر المصور ان يكون مخترعا في عمله •

يجب التخلي عن جمود الكاميرا • يجب اظهار الحد الاقصى من الحركة والقدرة على الاختراع •

٢٢ حزيران زابوروجيه

اننا ننهي تصوير المصنع المسمى باسم دزير جينسكي • مغلفين بالغبار الاحمر ، مغمورين بشذرات الحديد ، متعبين

ومبتلين . نقترن بالفرن العالـي ، بالفـولاذ الصلب ، بالمعـادن المصهورة ، بانهار النار ، بجريان الانابيب الذائبـة ، بالعجـلات النارية الدوارة ، بالاسلاك البراقة ، التي ترتفع ، تتلوى ، تنقلب ، وتخترق الهواء كالبرق وكأنها حيـة ، واخـيرا تلتف بخضوع ، بشكل لولبي في مجموعة حزم بانتظام . احذيتنا احترقت ، حلقونا جفت ، تعبت عيوننا ، ولكننا لا نستطيع ان ننفصل عن آلات نفخ الهواء . لا نستطيع الا ان ننتظر عملية جديدة لصب الحديد .

الساعة تشير الى الرابعة . هناك في الاعلى ، على الارض ، قد بدأ الفجر على الاغلب . ان يوما كامـلا قضيناه تحت الارض قد بدأ يؤثر علينا . تعبنا جـدا ، بردنا ، بعضنا اصيب بالحمى . كان التصوير يجري قرب « بئر المنجم » تحت سيل من الماء البارد المتدفق . كان يمكن لنا ان نشغل آلاتنا ، فقط في تلك اللحظات التي يتوقف فيها عمل آلة ضخ المياه. نضطر لانتظار هذه اللحظات ساعات ، ونحن نقدم قدم على اخرى ، ونقشعر من البرد . ينـام كاوفمان وهو واقف . يدفيء بارانسيفيتش نفسه معانقـا « مغير المقاومة » الذي لم يبرد بعد . يجلس كاغاريلسكي عـلى « مغير المقاومة » الاخر . يتذكر موسكو والتدفئـة المركزية ويعبر عـن رغبته الحازمة بأكـل ساندويتش . ترتفـع الشمس عاليـا خلف الافق . لقد صعدنا لتونا الى الاعلى . انا نفرح بالشمس ككـل وبكل شعاع على حدة . اخاف ان اذكـر كلمـة عاشق بالنسبة لعلاقاتي بهذا المصنع . ولكنني في الحقيقة ، ارغب فـي ان اضمه الى نفسي وان اداعب هـذه المداخن الضخمة ومحولات الغـاز السوداء ...

المدخنة ــ اشارة • صمت • يتفرق العمال • يدور الفرسان
حول منطقــة الانفجارات • جرس • صمت • منــاداة اجــراس
طيئة • رجال صغار (يبدون من بعيد) يستعدون لاشعال اسلاك
كهربائية • جواب اجراس سريــع • الناس يشعلــون الاســلاك
يهربون الى الملجأ (الخنادق) • انفجار • يتلوه آخــر • عــدة
انفجارات واحد تلو الآخر • الرمال والاحجار ترتفــع كالينبوع •
طير الشظايا بعيدا فوق سكة الحديد ؛ فــوق القاطرات وفــوق
الرافعة • تدق على القاطرة ، التــي اختبئنا تحتهــا ، يصل طيرانها
حتى المقبرة المنبوشة ، حيث يرقد انسان اسقوثي منذ ٢٠٠٠ عام•
قرب الجمجمة يوجد رمح ورؤوس برونزية للرماية ، مــع فتحات
سكب السم • كأس مهشم من الطين • يوجد عند الرأس عظــام
خروف (طعام) وهيكل عظمي لحصان محارب • يتطلع الاسقوتي
من ثقوب عينيه ؛ فتحات الجمجمة السوداء • كما لو انــه يصغي
للانفجارات • السماء والغيوم من فوقه • سكة حديــد تقع بقرب
المقبرة • وعلى السكة تسير رافعات حمولــة اربعين طنــا • تسير
قطارات محملة • وخلف السكة توجد الغابات التي تصنع مضخات
المياه ، كاسرات الحجارة ، القاطرات ، آلاف الناس الذين يحملون
المطارق والمعاول • الاسقوتي في المقبرة ، وضجيج هجوم الحديد•
الاسقوثي في المقبرة والمصور كاوفمان يوجه فتحــة العدسة
وهو مندهش نحو هدوء الفي عام •

١٩٣ (١٠ تشرين الاول)

وصلت اليوم الى لندن من برلين عبر هولندا •

البحر صاخب • اقضي ليلتي عند مهندس معماري • برد • موقد يعمل على الغاز • ألم في الرأس • متعب جدا •

(١١ تشرين الاول) :

لا زال رأسي يؤلمني • لكن الحلاقة ساعدتني كما يحصل دائما • وضعت خطة للعمل • عدا صاحبة البيت ، لا احد فيه يفهم لا بالالمانية ولا بالروسية • امشي واحمل القاموس واشير الى ما اريد • الهواء يتسرب من النافذة • اصابعي تتجمد • خارج النافذة يسبح الضباب والغيوم •

(١٢ تشرين الاول) :

لا افهم اي كلمة • لا يوجد مترجم • رأيت فيلما كابوسيا عن غواصة تغرق ــ دجل • السماء صافية في دار السينما، النجوم تبرق وغير ذلك من « العاطفية » • تعرض الدار برنامجا مزدوجا ــ ذلك افضل • ميكي ماوس والاخبار وغيرها •

(١٥ تشرين الاول) :

عرض فيلم « الحماس » • تصميم مشير للصوت • الازرار مباشرة في القاعة (لا عن طريق الاشارات ؛ بل بالتوجيه المباشر) كلمة الافتتاح لموتتيغيو •

(١٧ تشرين الاول) :

لقاء مع شارلي شابلن • يقفز اثناء العرض يتفوه بكلمات اعجاب • تحدث كثيرا عن الفيلم • اوصل لي عبر موتتيغيو رسالة ــ ثناء على « الحماس » : « لم اكن ابدا استطيع ان اتخيل

انه يمكن تنظيم الاصوات الصناعية ، بحيث انها تبدو رائعة. انني اعتبر « الحماس » احدى افضل السيمفونيات المؤثرة ، التي سمعتها في حياتي .

ان السيد دزيغا فيرتوف ــ موسيقار . على الاساتذة ان يتعلموا منه ، لا ان يجادلوه .

اهنئك .

شارلي شابلن » .

١٩٣٣ (١٣ حزيران) طشقند :

لينين ــ هو عندما تبدأ المرأة الاوزبيكية حراثة الربيع بواسطة التراكتور . لينين ــ هو عندما تصير الاغاني الحزينة بسبب العبودية ، حيوية وفرحة . لينين ــ هو المحطة الكهربائية على سد الدنيبر ، هو الفتيات الاكورانيات اللواتي تسلمن جوائز، هو الاوزبيكي الفلاح الفقير في منصب المدير ، هو التوركمانية التي خلعت حجابها ، هو فرقة الرواد الموسيقية (الذين كانوا سابقا مشردين) والذين يعزفون في المقهى ، هو جريدة « الطريق اللينيني » هو دور الحضانة في الكلخوز .

لينين ــ هو الامانة ، الصدق ، نكران الذات ، الحماس ، المباشرة .

(١٥ تموز . موسكو) :

الاهم هو التركيز . يشغلونني طوال الوقت عن العمل في الفيلم ، فأما لا توجد كاميرا ، او ان شريط الفيلم غير صالح ، او

ان المعمل لا يحمض المادة في الموعد ، او لا توجد رفوف ، او لا يوجد ضوء ... لا يلتزمون باي موعد ولا بأي وعد ... يستدعونني ، ويسألونني لماذا ؟ لماذا ؟ يزعجونني ، ويزعجونني ، ويزعجونني . ويحاولون ان ينقلوا مهندس الصوت شترو المتحمس الوحيد الى فيلم آخر . سفيلوفا تعمل نهارا في معهد لينين ، وليلا في غرفة المونتاج . انها لا تتعب . لو كان الاخرون مخلصين هكذا لهذا العمل ، لكان الانتصار مؤكدا .

١٩٣٤

مرة في طفولتي ، نقل عني جاري موضوع انشاء . اعطوني صفرا (على النقل) وحصل هو على علامات عالية . كان جاري غلاما نشيطا ، ومرحا . لم يكن يحب ان يفكر جديا في اي شيء ؛ وعاش كما يقولون الآن « على الواسطة » عاش بخفة وسعادة وكان راضيا تماما عن انه نقل الموضوع عني .

عرض الجزء الاخير من فيلمي « الحادي عشر » في المانيا ، تحت اسم آخر وتوقيع مؤلف آخر . عندما عرضت بعد عام ذلك الفيلم « الحادي عشر » في ألمانيا ، اتهموني بالسرقة الادبية . تمكنت بصعوبة من اقرار الحقيقة .

(٨ نيسان) :

بعضهم يقولون « انا » ويفكرون « نحن » ، بعضهم يقولون « نحن » ويفكرون « انا » . بعضهم يتحدث بصوت غير واثق ، عن الذي هم متأكدون منه بعمق ، والبعض الاخر على العكس ، يتحدثون بصوت واثق عن الذي هم غير متأكدين منه .

(١٠ نيسان) :

انني دائما اعمل شيئا ما ، ولكن ليس مـا يجب ان اعمله • فلنفترض انهم اعطوني درسا فـي المدرسة فأقـرأ كـل الكتاب واتجنب الدرس • اجبر نفسي على قراءة الدرس المطلوب فلا افهم شيئا •

« انا » اثنان • واحد يراقب الاخر، واحد ــ ناقد، الاخر ــ شاعر • ويبدو انه توجد « انا » ثالثة تراقب هذا وذاك •

أنا الاولى : مطلوب منك حفظ الدرس ، « أنـا » الثانية : لماذا مطلوب مني ؟ من أمر بذلك ؟ لا اريد اوامر «من» و «الى» • اريد ان اكتب الاشعار ، اريد ان اعزف على الكمان ، اريد حـل مسألة •••

وتولد « أنا » الثالثة من النقاش : كفى نقاشا ! انـا المنتصر على الطبيعة ، المنتصر على الرغبات ، المنتصر على الفوضى ؛ اشغل المفتاح الكهربائي ، القاطـع : القلب ينبض بالتساوي ، وخلايـا الدماغ ــ فلتصف نحو اليسار • الى العمل جبهة واحدة : « الى الامام ، سر » •

ان الاهم ــ هو تركيـز الانتباه عـلى النقطـة الحاسمـة الاساسية •

الاقلاع عن التدخين ، الاقلال من الاكل • النهوض باكرا • فعل لا ما تريد ، بل ما يجب فعله ، يجب ارادة مـا هو ضروري • خطة لكل يوم ، وخطـة مستقبلية لخمس سنوات • الكسل هـو الرغبة في عمل ما يرغبه الانسان ، وليس عمل ما هـو ضروري • يجب النضال ضد الكسل •

(١٦ نيسان) :

ان علاقتي بالافلام التي صورتها سابقا ــ هي علاقة المخترع باختراعه • كثير منها قد شاخ ويبدو اليــوم مضحكا ، مثل قطار باستر كيتون • ولكن هــذه التجارب المضحكة اليــوم لم تثــر الضحك في وقتها ، بل عاصفة مــن النقاش ، والآراء ، والخطط والآفاق •

لم تكن هذه الافلام مجرد أفــلام « الاستهلاك الواسع » ، بقدر ما كانت « افلاما تنتج افلاما » • لقد مضى عدد كاف مــن السنين منذ الجزء الاول من فيلمنا « العــين السينمائية » ، حتــى « العين السينمائية » لدوس ــ باسوس • (« خط العرض ٤٢) • ومع ذلك ، فان جدول البناء وحتى المصطلحات في هذين العملين هي ذاتها •

من الواضح ان ايليا اهرنبورغ قــد كتب يومــا الكلمات التالية تحت تأثير الجزء الاول من « العين السينمائية » :

(ان اعمال فيرتوف ــ هي تحليل مختبري للعالــم ، معقــد ومنهك ••• يأخذ عيون السينما « الواقع ويحولونه الى عناصر ما ، اولية ، الى ابجدية السينما ، ربما ••• » (« جعــل الخيــال ماديــا ») •

من الواضح الآن للجميع ، ان العاملين فــي « الحقيقــة السينمائية » او « العين السينمائية » قد خلقوا ابجديــة السينما ليس بهدف خلق ابجدية السينما ، بل بهدف تبيان الحقيقة •

اننا لم نكتف بجعل الكادرات غير المرئيــة ــ مرئيــة ، الكادرات المقنعة ــ مكشوفة ؛ الكادرات التمثيلية ــ غير تمثيلية•

كان قليلا علينا ، ان نعرض أجزاء منفردة ، كادرات منفردة من الحقيقة . لقد وضعنا لنفسنا أيضا وظيفة أكثر اتساعا : كيف نولف ، كيف نعيد تنظيم ، وكيف نركب أجزاء كادرات الحقيقة المنفردة بعضها مع بعض ، بحيث لا يكون هناك أي زيف ، بحيث تعرض علينا كل جملة مونتاجية ، وكل العمل بكامله الحقيقة .

انهم يتهمونني بأنني خربت دوس باسوس ، وعدوته « بالعين السينمائية » وكان ، ربما ، من الممكن ان يخرج منه كاتبا جيدا . ويعترض آخرون ويقولون ، انه لولا « العين السينمائية » لما كان احد منا قد سمع بدوس باسوس ــ ترجمة من الرؤية السينمائية الى لغة الادب . الاصطلاحات والبناء من منطلق « العين السينمائية » .

(١٧ ايار) :

مرت أربعة أشهر تقريبا على الانتهاء من فيلم « ثلاث أغنيات عن لينين » . التعذيب عن طريق الانتظار . الجسم ــ مثل قوس مشدود . حالة القلق ليلا نهارا . لا يجب ارخاء النابض المشدود . افضل التعذيب العادي ــ الابر تحت الاظافر ، ان اطبخ على النار . كنت أعتقد انني لن أصل ابدا الى التعب . كلا . انهكوني . لقد تعب دماغي ، الى درجة ان جسدي يمكن ان يهوي بتأثير الهواء . صارت مشيتي مثل مشية المرأة الشرقية المتعثرة في الاغنية الاولى عن لينين .

(١٨ ايار) :

طفت في الشوارع على الدراجة . لا أفكر حتى عند تقاطع

الطرق بالاشارات الحمراء والخضراء ، بل بالفيلم • أفكر بغباء • بيأس لا أبالي • ماذا يعني امتحان المدرسة ـ بضع ساعات من القلق ، أمام هذه التجربة الاخيرة • لا راحة ، ولا عمل • تلغى ساعات وآيام وأسابيع وأشهر الحياة • من يحتاج لهذا ؟ ما الذي أعمله أنا ؟ انتظر • اتعلق على الهاوية وأتمسك بيد واحدة بغصن الحياة • « ان تعيش تعني ان تموت » • انكم تسرقون مني ساعات ما قبل موتي • انكم لا تسمحون لي ان اعمل بنشاط ؛ انكم تأمرونني ان انتظر بصبر • ولكن « الانتصار لا يأتي وحده » اذ يجب تنظيمه • سياسة ؟ ولكن السياسة الاصح هي السياسة المبدأية • هكذا قال لينين • وفيلمنا عن ـ لينين • وهنا يجب ان تكون مبدئيا بشكل خاص •

(١٩ ايار) :

أنا نفسي صرت لا أعرف هل أنا انسان حي ام رسم تخطيطي اختلقه النقاد • نسيت عادة التحدث ،نسيت الخطابة ، نسيت الكتابة ، منذ ذلك الوقت الذي لاحظت فيه ان الكلمات لا تعبر عن أفكاري • أتحدث وأسمع نفسي ، أمارس الرقابة • لا تنقل الكلمات أفكاري • والآن أيضا ، يجب ان أتوقف عن الكتابة لانني لا أكتب أبدا عن الذي أفكر به •

أتوقف •

ان أسهل شيء هو نقل الافكار بواسطة المونتاج في السينما ، ولكنهم لا يطلبون مني فيلم الافكار ، بل فيلم الحادثة ، فيلم الحدث ، فيلم المغامرات والخ •• بينما أستطيع أن أفكر على

شريط الفيلم ، فيما لو اتيحت لي هذه الامكانية مرة أخرى يوما ما •

(٢٦ أيار) :

لم أذهب الى بيت الراحة منذ عشر سنوات • ان جولتي الى الخارج (٣٣ محاضرة بلغة أجنبية) قد زادت من تعبي • ثم جاء « ثلاث أغنيات عن لينين » بدون ان أرتاح ضمن ظروف صعبة جدا • بدون أيام عطلة • ومع ذلك كان بامكاني أيضا أن أعمل لو لم تطول مدة تسليم الفيلم • لو ان أحدهم ضحك وقال : شكرا• لو انهم هاجموني • لو انهم مدحوني • لو انهم كافأوني او ضربوني بالعصى • ولكنني قضيت الاشهر الثلاثة الاخيرة في ممرات المعمل في انتظار (اليوم ــ غدا) لا ينقطع • في توتر لا ينقطع • التعذيب عن طريق عدم تحديد الوضع • استحالة الاجابة على الاسئلة • رنين هاتف مجهول • دسائس • جبال خانقة من الدسائس • حتى مثل هذه التوافه ، من نوع عدم دعوتي الى افتتاح بيت السينما ، من نوع رفض « ميجرابوم فيلم » تقديم صورتي لمعرض الصور في بيت السينما ، تستعمل مثل منطة لأكثر الاختلافات وحشية والتي يقرف الانسان من سماعها •

لا شيء غريبا في انني ، سأنفذ من هذا الوضع • ان التعذيب بالانتظار قد خرب قبل هذا كل نظامي العصبي الى درجة انني تقريبا فقدت القدرة على الكلام • يجب انتزاعي من هذه « العطلة الابداعية » في الممرات • يجب ارسالي الى الفيلم • الى

الهواء ، الى الشمس ، الى الماء •

اضطررت الى عمل فيلم « ثلاث أغنيات عن لينين » في مكان عار و «بأيدي عارية» في مكان عار : لم تكن هناك أسس لمدخراتنا السينمائية الابداعية على شريط الفيلم (المادة المونتاجية) لانني لم أعمل في « ميجرابوم فيلم » قبل هذا الفيلم • « بأيدي عارية » لم يكن هناك مصور مسلح جيدا ومتمرن خصيصا يستطيع ان يتعلم من جديد وان يندمج في عملنا • ينظر بعض الرفاق الى المادة المصورة المتبقية عن « ثلاث أغنيات » على انها عطب او لقطات مكررة ، يجب تسليمها رأسا الى مكتبة الافلام العامة • ان هذا خطء • فهي ليست عطبا ولا لقطات مكررة •

انها مدخراتي الابداعية السينمائية للافلام المقبلة •

انها ضمانة تحسين نوعية الافلام التالية ، ضمانة تقليل كلفة الاعمال التالية • يمكن تسليم الشيء الشاعري الجيد في الموعد ، فقط عند امتلاك احتياط كبير من المدخرات الابداعية •

وهذا الشيء الاخير ضروري نسبة لنظام الاعمال « العيون سينمائيــة » •

استمر العمل في « ثلاث أغنيات عن لينين » طوال عام ١٩٣٣ تقريبا • وقد أنجزت مجموعتنا خلال هذا الوقت ما يلي :

١ ــ ان عضوة المجموعة (مساعدتي) الرفيقة سفيلوفا ، قد انجزت أثناء تنقيبها ودراستها لمواد الارشيف ومكتاب الافلام في موسكو ، تيفليس ، كييف ، باكو ومدن أخرى ، وخلال عام ، ما لم نستطع انجازه خلال تسع سنوات من موت لينين ، فقد أمكن خلال تسعة أعوام اكتشاف (في أميركا) وثيقة سينمائية واحدة

فقط عن لينين • بينما استطعنا أن نقدم تقريرا لمناسبة الذكرى العاشرة على موت لينين ، يشمل عشرة وثائق سينمائية جديدة ، عثرت عليها الرفيقة سفيلوفا عام ١٩٣٣ :

لينين ينحني فوق الدفتر ، والقلم بيده (نيجاتيف أصل ٢،٥ متر) ،

لينين يكتب (نيجاتيف أصل ٢،٢ متر) ،

لينين يتحدث وفي يده ورقة (نيجاتيف أصل ٣ متر ، ٢٥ سم) ،

لينين يستند على مرفقه ، وفي يده قلم ، ينظر الى جانبه ، يفكر (نيجاتيف أصل ، ٩ متر) ،

لينين عند قبر اليزاروف (نيجاتيف ــ أصل ، ٢ متر) ،

لينين يمر قرب النافذة ، يذهب الى اجتماع مؤتمر الكومنترن ، يسرع (نيجاتيف ــ أصل ٣ متر) ،

لينين في الساحة الحمراء ، يتحدث بحرارة أمام قلعة سباسك (نيجاتيف ــ أصل ، ٦ كادر) ،

صورة جديدة للينين في باحة الكرملين يسير بسرعة ، يتحدث ، يضحك (بوزيتيف ٥،٢ متر) • لقد سلمت الرفيقة سفيلوفا هذه الوثائق السينمائية لمعهد لينين ، وقد نشرت جزءا منها في « ثلاث أغنيات عن لينين » وعدا ذلك سيتم توليفها في نشرة خاصة •

لقد حاولنا ان ننقل صوت لينين الى شريط الفيلم منذ عام ١٩٣١ في لينينغراد • كانت النتائج غير مرضية • كانت أعمالنا في عام ١٩٣٣ أكثر نجاحا ، عندما نجح مهندس الصوت شترو ليس

فقط في عدم جعل التسجيل اسوأ بالمقارنة مع الاسطوانة ، بل وعلى العكس ، في الحصول على نتيجة أفضل . ونحن بفضل ذلك نملك امكانية سماع لينين وهو يتحدث في الفيلم ، وبشكل خاصة ، نداءه للجنود الحمر .

نحن نملك صوت لينين ، كما أيضا الوثائق السينمائية عن لينين الحي ، في طبعة منفردة .

٣ ــ سجلنا على شريط الفيلم في ازربيجان ، توركمانيا واوزبكستان اغاني شعبية عن لينين . في مختلف أطراف الكرة الارضية ، في دول اوروبا وأميركا ، في دول افريقيا وخلف دائرة القطب ، تنشد الاغاني عن لينين ، عن « الصديق » ومخلص كل انسان مستعبد . ان مؤلفي هذه الاغاني مجهولون ، ولكنها تنتقل من فم الى فم ، من كوخ الى كوخ ، من ضيعة لضيعة ، من قرية لقرية ، لقد ادخلنا في الفيلم اغاني الشرق السوفييتي . تمر بعض الاغاني عبر الصوت ، وبعضها عبر الصورة ويجد بعضها الآخر انعكاسا في الكتابات .

(٩ تشرين الثاني) :

لقد بثوا الآن في الاذاعة برقية وصلت من أميركا ، عن نجاح « ثلاث أغنيات عن لينين » غير الاعتيادي في الولايات المتحدة . وتنشر أكبر الجرائد ردود فعل رائعة .

ولكن مدير صالة سينما « ميجرابوم » قد قال لي منذ ساعتين قبل ذلك ، انه منزعج من تصرفات جهاز التوزيع السينمائي في موسكو . لم يكتفوا بأنهم لم يعطونا دار السينما « الفنية »

في منطقة اوربات ، لم يكتفوا بأنهم لـم يقدمـوا الفيلـم فـي « اودارنيك » (التي تستوعب كل جمهور المتفرجين من الضفـة الاخرى من نهر موسكو) • وصالة السينما الوحيـدة الكبيرة ، التي حصلنا عليها ، وهي صالة سينما « المركز » ،أيضا لا تعرض « ثلاث أغنيات » منذ هذا اليوم •

لقد كنت حاضرا ، عندما جاء الى صالة سينما « ميجرابوم » اجانب ومعهم مترجم ، وتذمروا من انهم يبحثون في المدينة طوال النهار عن فيلم «ثلاث أغنيات عن لينين» • وجدوه بصعوبة ، وهم يرجون افساح المجال أمامهم لشراء التذاكر • ولكن لا توجـد تذاكر ، كل التذاكر مباعة • لا يستطيع المدير ان يساعد بشيء •

ثم يتوجه نحوي من جديد « عليك ان تحتج • ان هذه لحالة غريبة • ليست القضية فقط في ان « المركز » لا يعرض الفيلـم ، لكن القضية في انه ينشأ تصور عند الجمهور مفـاده ان الفيلـم عموما ، قد حذف من العرض ؛ وهذا ما ينزع الثقة بالفيلم » •

أشتريت « موسكو المساء » • الاعلان يدعو الى مشاهـدة « أعظم فيلم لهذه الاعوام » حسب رأي جـان ريشار بلوك في صالة « المركز » الواقعة في ساحة بوشكين • الى جانبـه يوجـد رأي لاندريه مالرو ويتضمن ان « ثلاث أغنيات عن لينين » ــ هو النجاح الضخم للسينما السوفييتية •

يأتي الجمهور الى « المركز » لمشاهدة الفيلم العظيم ، فـلا يجده • فالفيلم على ما يظهر ، قد انزل عن الشاشة •

لمـاذا ؟

ربما يخرج المتفرجون من منتصف العـرض ، لا يشاهدون

الفيلم جيدا ؟

لا شيء من هذا القبيل • يشاهد « ثلاث أغنيات عن لينين » باتنباه مشدود ، تسمع تأوهات ، صرخات اعجاب ، ضحك ، يصفق المتفرجون تقريبا ، لكل كادر •

ربما الصالة فارغة ، وتتحمل خسارة كبيرة ؟

لا شيء من هذا القبيل • لقد صمد الفيلم أمام التجربة الصعبة • فقد تم عرضه في الاسبوع السابق للعيد ، الذي يلاحظ فيه سنويا انخفاض في نسبة الحضور • لقد صمد الفيلم بشرف أمام هذه التجربة • على الرغم من انشغال العمال والشغيلة بفترة ما قبل العيد ، على الرغم من كل الاجتماعات ، والاماسي ، والحفلات والخ • كان عرض الفيلم في تلك الايام في « المركز » من ناحية عدد الرواد ، أكثر من كل السنوات السابقة • تذكرت الفرقة البروليتارية ، التي سارت في شوارع موسكو مع الرايات المشرعة والفرقة الموسيقية وهي ترفع لافتات « نحن ذاهبون لمشاهدة « ثلاث أغنيات عن لينين » •

لقد أرعبتني فكرة ، ان موظفا مغرورا صغيرا عندنا ، يستطيع بسبب من تصوراته الذوقية الخاصة او غيرها ، ان يحذف فيلما من العرض ، وان يبصق بالتالي وبدون عقاب في وجه كل المجتمع السوفييتي •

ما الذي تعنيه « برافدا » او « الكومنترن » او « مؤتمر الكتاب » ! ما الذي تعنيه له آراء العلماء والفنانين والقادة السياسيين • فهو يملك « ذوقه الصغير » الصغير ، « تصوراته الصغيرة » ، أفكاره الصغيرة المنافقة •••

مايا كوفسكي ــ هو العين السينمائية • انه يرى ما لا تراه العين •

لقد أحببت مايا كوفسكي فورا ، بدون تردد • من اول كتيب قرأته له • كان اسم الكتيب « بسيط ، مثل التمتمة » • حفظته عن ظهر قلب • حسبته بقدر ما أستطيع ، من الشتائم • فسرته • لم تكن لي معرفة شخصية بمايا كوفسكي وقتها • عندما رأيت الشاعر للمرة الاولى في متحف المعهد البوليتكنيكي ، لم اشعر بالخيبة • لقد تصورته بالضبط على هذا الشكل • لاحظني مايا كوفسكي ضمن مجموعة الشبان المنفعلين • من الواضح انني كنت أنظر اليه بعيون محبة • اقترب منا • قلت له : « نحن ننتظر كتابك الجديد » • أجابني : « اجمع الاصدقاء ، طالب بأن يعجلوا في طباعته » •

كانت لقاءتي مع مايا كوفسكي دائما قصيرة • اما في الشارع ، او في النادي ، او في المحطة ، او في السينما • لم يكن يدعوني فيرتوف بل دزيغا • كان هذا يعجبني • « اذن ، كيف هي « العين السينمائية » يا دزيغا ؟ » ــ سألني مرة • لقد حدث هذا في مكان ما على الطريق في محطة للسكك الحديدية ، اذ التقى قطارانا • « العين السينمائية تتعلم » ــ أجبته • فكر وقال بطريقة أخرى : « العين السينمائية ــ هي منارة على خلفية القواعد التقليدية للانتاج السينمائي العالمي » • وعندما صافح مايا كوفسكي يدي وهو يودعني (كان قطارانا يتجهان وجهتين مختلفتين) ، اضفت وأنا أتلعثم : « ليس منارة ، بل مايا كوفسكي •

العين السينمائية ــ هي ماياكوفسكي على خلفية القواعد التقليدية للانتاج السينمائي العالمي » • « ماياكوفسكي ؟ » ــ نظر الشاعر نحوي وهو يتساءل •

حيث عين الناس تنظر الى ابتر الذنب ،
على رأس القطيع الجائع ،
يقبل العام السادس عشر ،
مرتديا اكليل شوك الثورة •

ــ لقد رأيت ، ما لم تره العين العادية • لقد رأيت كيف « يتساقط من الغرب الثلج الاحمر ، بندف غضة من اللحم البشري » • ورأيت عيون الحصان الحزينة • والام ، « بيضاء ، بيضاء ، وهي تنظر الى القبر » • والكمان الذي « انهك نفسه ، مستعطفا ، ثم انغمر فجأة بالبكاء بشكل طفولي » • انت ــ العين السينمائية • لقد رأيت « الانسان السائر عبر جبال الزمن ، الذي لا يراه أحد » وهذا انت الآن

••• في الحياة الهادرة
الجديدة ،
المضاعفة
بالكهربة
والشيوعية •

التقيت مع ماياكوفسكي آخر مرة في لينينغراد ، في بهو الفندق الاوروبي • سأل ماياكوفسكي النادل بصوت حزين : « هل هناك كاباريه اليوم ؟ » • ثم انتبه لي وقال : « يجب ان نتحدث على مهل • ان نتحدث بجد • الا يمكن ان نؤمن اليوم

حديثا ابداعيا « طويلا » ؟ » •

انتظرت مایاكوفسكي في غرفتي بالفندق • ارتفعت بالمصعد، وفكرت ان

رائعة هي الحياة
ومدهشـــة
حتى العام المائة
فلننمـــوا
نحـــن
بلا هرم
من سنة الى سنة
فلينمـــو
نشاطنـــا •

اعتقدت انني وجدت مفتاح تصوير الاصوات الوثائقية وان « سمواتنا الذهبية » غير موجودة ، وانه « لن ترحمنا رصاصـــة الماسورة » ، وان « أسلحتنا أغانينا ، ذهبنا ــ أصوات رنانة » •

كنت أذرع الغرفة جيئة وذهابـــا ، بانتظـــار مایاكوفسكي • وكنت مسرورا لهذا اللقاء • اردت ان أحدثه عن محاولات لخلق سينما شعرية ، عن كيف تقفي الجمل المونتاجية بعضها الآخر •

انتظرت مایاكوفسكي حتى منتصف الليل •
لا أعرف ماذا حدث له ، ولكنه لم يأت •
وبعد أسبوعين لم يعد له وجود •

مـــرة اخرى عـــن مایاكوفسكي

ان حبي لاعمال مایاكوفسكي ، لم يدخل اطلاقـــا في تناقض

مع علاقتي بالابداع الشعبي • لم أعتبر أبدا ان ماياكوفسكي غير مفهوم ، وغير شعبي • يجب التمييز بين الشعبية وادعاء الشعبية • عن هذا تكلم لينين بشكل جيد في ملاحظته حول مجلة « الحرية » :

« ان الكاتب الشعبي ، ـ يقول لينين ، يقود القارىء الى الفكرة العميقة ، الى التعاليم العميقة ، انطلاقا من أبسط وأكثر المعطيات معرفة للجميع ، مشيرا بمعونة المناقشات غير المعقدة او الامثلة المختارة بنجاح ، الى الاستنتاجات الاساسية في هذه المعطيات ، دافعا القارىء المفكر الى اسئلة ابعد فأبعد • لا يقصد الكاتب الشعبي ، لا القارىء الذي لا يفكر ، ولا غير الراغب او غير القادر على التفكير ، على العكس ، فهو يفترض في القارىء المختلف الرغبة الجادة في تشغيل عقله ، ويساعده على القيام بهذا العمل الجاد والصعب ، يقوده وهو يساعده على القيام بالخطوات الاولى ، وتعلم السير قدما بشكل مستقل • والكاتب المبتذل يقصد القارىء الذي لا يفكر وغير القادر على التفكير ، وهو لا يدفعه الى البدايات الاولى للعلم الجاد ، بل الى النوع الممسوخ ـ المبسط ، المملح بالهزل والفكاهة ، ويقدم له استنتاجات « جاهزة » من التعاليم المعروفة ، بحيث ان القارىء لا يضطر لان يمضغ ، بل ان يبلع هذا الخليط » •

ان ماياكوفسكي مفهوم من قبل كل الراغبين في التفكير • انه لا يقصد القارىء الذي لا يفكر على الاطلاق • انه بعيد عن ادعاء الشعبية ، ولكنه شعبي •

كنت قد

أعطيت حياتي

منذهلا من البهجة

لقاء نفس واحد

من أنفاسه ...

هكذا يقول مایاكوفسكي عن لينين .

« اننا قد نعطي كل شي :

بيوتنا ، وأرواحنا ، وأطفالنا ،

لو فقط نعيده الينا » .

هكذا تقول الاغنية الشعبية عن لينين .

وحدة الشكل والموضوع ـ ذلك ما يبهرنا في الابداع الشعبي ، وذلك ما يبهرنا في مایاكوفسكي أيضا .

انني أعمل في مجال الفيلم الوثائقي الشعري . لهذا فان الاغاني الشعبية ، مثل مایاكوفسكي ، قريبة مني وحميمة . وهذا الظرف الذي يوجه فيه اهتمام كبير لمایاكوفسكي، بالاضافة للشعر الشعبي ، يدلني على انني في عملي في المجال السينمائي الشعري ، قد سلكت الوجهة الصحيحة . حقا ، ان فيلم « ثلاث أغنيات عن لينين » كان فقط ، المحاولة الاولى الهامة ، على هذا الطريق . ولكن الهيئة المركزية لحزبنا تؤكد : « نجحت المحاولة ، على الرغم من شدة صعوبة الفكرة » ، « الفيلم رائع حقا ، انه ذو قوة كبيرة ، ينقل للمتفرج ـ المستمع أحاسيس عميقة مؤثرة » . وفي تعليق « للبرافدا » بدون توقيع يسمى « ثلاث أغنيات » « أغنية الوطن كله » .

وكما نعرف من الرسائل وردود الفعل ، فان الوطن كله من فلاديفوستوك حتى لينينغراد ، قد أكد على لسان كل جماهير المتفرجين والمستمعين ، رأي جريدة « برافدا » • والاستقبال الذي جرى للفيلم هذه المرة ، لا من قبل عشرات الآلاف ، بل عدة ملايين من المتفرجين ، قد بين انني أقف على عتبة الطريق الصحيح الواضح •

انه ليس طريق « المتحذلقات المتجعدات » و « المتجعدات المتوجات » ، الذي كتب عنه مایاكوفسكي ، وليس طريق اولئك الذين تصل قصيدتهم الى المتفرج « مثل حربة في عملية الصيد الغرامية ـ الشعرية » ، وليس طريق اولئك ، الذين شعرهم « يمضي مثل ضوء النجوم الميتة » • انه طريق صعب جدا • انه الطريق الذي قال عنه مایاكوفسكي : « جهد عام ، وانتاج مقداره غرام » • انه طريق اولئك ، الذين شعرهم

بالعمل
يخترق ضخامة السنوات
ويبدو
خطرا
فظا
مرئيا
كما في أيامنا
دخلت انابيب الماء
التي صنعها في حينه عبيد روما •

سأحصل في أعمالي القادمة على وحدة بين الشكل والمضمون،

اكثر من ما نجحت في عمله في « ثلاث أغنيات عن لينين » • ووحدة الشكل والمضمون تضمن النجاح • ان مایاکوفسكي وهو يتغلب على جبال الاحكام المسبقة ، قد نفذ منتصرا ابان حياته ، الى صفحات الكتب والكتيبات والمجلات ، الى صفحات كل الجرائد المركزية • ولكنه مني بالفشل في مجال واحد • فهو لم يستطع ان ينفذ الى صفحات الشاشة • لم يستطع ان ينتصر على بيروقراطية الموظفين العاملين في السينما • فقد كانت سيناريوهاته تعتبر اما غير صالحة ، أو تدرج في خطة المواضيع ، ولكنها تبقى غير منفذة ، واما تشوه أثناء عملية الاخراج « حتى العار الكامل»

« ••• لقد دفعوني ، ـ قال مایاکوفسكي ، ـ من محرر الى محرر ، لقد اختلق المحررون مبادیء غير موجودة في السينما خاصة بكل يوم ، وامنوا بشكل جلي فقط بقدراتهم على كتابة السيناريو • اعتقد ان مؤهلاتي بالنسبة للجزء الفني من السيناريو ، تسمح لي بالاصرار على ضرورة تنفيذ « مبادئي » السيناريوية ايضا ، في الافلام • ان علاقة المحررين تساعد بصعوبة ؛ الحملات الموجهة نحو جذب القوى الادبية المؤهلة الى السينما » •

ان اعظم شعراء عصرنا ، وقد بذل طاقة كبيرة ، وقتا كبيرا ، من أجل الوصول الى امكانية التحدث من الشاشة السينمائية « بكل صوته» * ، لم يستطع أن ينفذ فكرته • لقد دافع الموظفون غير الموهوبين عن « مبادئهم » • ولكن مایاکوفسكي ابتعد نهائيا عن السينما •

★ اشارة الى قصيدة مایاکوفسكي « بكل بصوتي » (ع • م)

لقد مرت عدة سنوات على موت ماياكوفسكي ، وحصلت تغيرات هائلة في جميع مجالات حياتنا • بينما أقسام السيناريو فقط وعلى عادتها ، تحافظ على مبادئها الثابتة ، من تدخل العاملين في السينما الشعرية • ان السعي لاخراج فيلم شعري ، وبشكل خاص شعري وثائقي ، يصطدم كالسابق ، بحائط من عدم الفهم واللامبالاة ، يثير الذعر ، وينشر الرعب •

انهم يعتبرونك انسانا يتعطش لموته الخاص ، وليس ذلك فقط ، بل ويمكن ان يميت الآخرين •

يذكر ف • كاتانيان :

« لقد عبر (ماياكوفسكي) كل الملعب ، متخطيا الحواجز ، من منصة الى منصة • وكان يبرز لرجال الشرطة الذين كانوا يوقفونه ، كل وثائقة وهوياته الصحافية :

ــ أنا كاتب ، صحافي ، يجب ان أرى كل شيء •••

وكان الشرطة يدعونه يمر » •

والآن ، نحن الشعراء السينمائيين ، الكتاب السينمائيين ، المراسلين السينمائيين ، نضطر لان نبرهن لادارتنا ذاتها ، ان حرية المرور الى كل مكان ــ هي شرط لازم لانتاج الفيلم الوثائقي الشعري الواسع المدى ، وانه لا يمكن تصوير اجتماع فرقة « ستاخان » ، بدون تصريح بالدخول الى اجتماع « ستاخان » ، وانه لا يمكن تصوير مؤتمر الكلخوز ، بدون امكانية الوصول الى هذا المؤتمر ، وانه لا يمكن تصوير مؤتمر الكمسمول ، بدون الدخول الى المؤتمر • التصوير ، بدون امكانية التصوير ، المونتاج ، بدون امكانية المونتاج ، انتاج فيلم بصري ــ صوتي ، مرئي مسموع ، بدون ان تكون أمامك شخصيا امكانية الرؤية

والسماع ـ ان هذا هو الطريق الاسلم نحو الانقطاع عن الواقع ، الى المخاض داخل الغرف ، الى المحاولات المسعورة (الشكلية حتى) لايجاد مخرج من المأزق التنظيمي ...

اذا كان الفنان جائعا ابداعيا ، الى حد أنه لم يعد يقوى على تحمل التعذيب عن طريق الانتظار ، التعذيب عن طريق التعطيل ، اذا كان يغمض عينيه ويوافق على انتاج فيلم ضمن شروط ميئوس منها بشكل واضح ـ فهو يرتكب خطيئة .

لقد ارتكبت أنا مثل هذه الخطيئة ، عندما لم أحتمل رغباتي، وخضعت لطلب الادارة ، وصرت اولف فيلم « الحماس » على الرغم من اني كنت أعرف جيدا ، ان كل المادة الانسانية المصورة قد خربت لاسباب تقنية . في كل مرة ، عندما تضطر الى تقديم التنازلات للادارة ، في كل مرة ، عندما تضطر للموافقة على حلول الوسط ، في كل مرة ، عندما تأمل ان تخترق المآزق التنظيمية عن طريق الجهود الابداعية غير الانسانية ـ تقف أمام خطر الشكلية ، الشكلية الالزامية ، التي تجبر عليها ، خلافا لافكارك الابداعية .

اختلافا عن الادب ، في السينما ، لا تحفظ الافلام الشعرية (بشكل خاص ، الشعرية الوثائقية) كما نفذها المؤلف . لا تخضع مثل هذه الافلام لامتحان الزمن . وحتى « ثلاث أغنيات عن لينين » ، لم ينج من هذا المصير . وحتى الآن لم نستطع أن نلبي رغبة الرفيق كيرجنتسيف ، وان نعرض عليه النسخة الكاملة من هذا الفيلم كما نفذها المؤلف . ان النضال ضد تصفية نسخ المؤلف ، « مخطوطات » المؤلف ، لا يقود حتى الآن الى أي نتائج . والنضال ضد شروط حلول الوسط بالنسبة لانتاج هذه

الافلام ، أيضا لا يقود حتى الآن الى أي نتائج •

نحن ، العاملين في الفيلم الوثائقي الشعري ، نتحرق للعمل• نحن جد جائعين ابداعيا • يجب بذل كل الجهود ، من أجل ان نوضح لرؤساء معاملنا السينمائية ، لمدرائنا ، ان المؤلف الجيد ، المخرج الجيد ، ليس هو الذي يخضع بدون قيد لمبادىء الانتاج السينمائي الثابتة العتيقة • يجب أن نبرهن على مثال ماياكوفسكي ، ان هذه المبادىء الثابتة يمكن ان تضع حتى الشاعر العظيم ، خارج اطار الانتاج السينمائي • ان حلول الوسط التنظيمية ، التقنية وغيرها ، موافقة المخرج على أي عمل — يجب ان لا يخضع كل هذا للترحيب ، بل على العكس ، يجب ان يشك فيه • فاما ان المخرج لا يبالي بالنتائج النهائية لعمله ، واما انه جائع ابداعيا لدرجة انه لا يبالي بشيء ، سوى ان يتمكن من الوصول الى آلة التصوير • وأنا الآن جائع الى حد لا يصدق • ابداعيا ، بالطبع • يتجول الطعام حولي ، يحيط بي • لو كنت أعتمد فقط على القلم والورقة ، لكتبت ليلا نهارا ، لكتبت ولكتبت • ولكن علي أن أكتب بالكاميرا السينمائية • ان أكتب لا على الورق ، بل على شريط الفيلم • يعتمد عملي على مجموعة كبيرة من اللحظات التنظيمية والتقنية •

يجب علي ان أحصل على حقوقي في مكان عملي • واذا لم أحصل على شيء من الادارة المعنية ، او الدائرة المعنية ، فانني في كل الاحوال لن استسلم • فنحن كلنا نذكر ما قاله ماياكوفسكي في حالة مشابهة :

« الادارة تذهب ، الفن يبقى » •

انني أتصلب في خط عملي الاساسي ، اتساهل وأتنازل في صغائر الامور . ربما ، يجب النضال مثل ماياكوفسكي من أجل كل صغيرة ، بلا خجل ؟... يسلم ماياكوفسكي الى الجريدة قصيدة . يسأل : كم ستدفعون ؟ يقولون له : ٤٥ كوبيكا للسطر الواحد . ــ وكم تدفعون للآخرين ؟ ــ ندفع للجميع ٤٥ كوبيكا. ــ اذن عليكم ان تدفعوا لي ٤٦ كوبيكا للسطر . لقد كان يطلب بشكل قاطع احترام اشعاره ، حتى ولو بمقدار كوبيك زيادة عن القصائد العادية النوع . من الواضح ان القضية ليست في انه من المستحيل العيش بدون أجر عال . تكمن القضية في العلاقة مع الانسان .

قال لينين ، انه يجب معرفة عن ماذا تكتب ، وعن ماذا تتحدث .

ان القدرة على الحديث عن ما لم تره ، عن ما لا تعرفه ، هي قدرة خاصة ، يمتلكها بعضهم للأسف . ومن حسن الحظ انني لا أملك هذه القدرة . يستحيل بناء النقاش انطلاقا من الالغاز . ليست عندي أسس للشك في ان فيلم « بروميثيوس » ، مريض بالشكلية ، ولهذا السبب بالظبط ، كان من الضروري مشاهدته .

لقد تمكنا من جعل « ثلاث أغنيات عن لينين » (الى حد كبير) سهلا ومفهوما من ملايين المتفرجين . ولم يكن ثمن ذلك الامتناع عن اللغة السينمائية ، ولم يكن ثمن ذلك الامتناع عن الطرق السينمائية المكتشفة سابقا .

تكمن القضية في عدم فصل الشكل عن المضمون . انها في وحدة الشكل والمضمون . في منع نفسك من ارباك المتفرج حين

تعرض عليه طريقة او حيلـة ، لا يبررهـا الموضوع ولا تتطلبهـا الضرورة •

وهنا أيضا لا حاجة للوقوف « في حنجوة أغنيتك الخاصة» •

قررت في عام ١٩٣٣ ، وأنا أفكر بلينين ، أن أتوجـه الى منابـع الابداع الشعبي • وكما بين المستقبل (تذكروا خطبة غوركي في مؤتمر الكتاب) ، فانني لم أخطىء • كانت الاعتراضات عـلى توجهي هذا غير سليمة • لم اخطىء • لقد تنبأت بشكل صحيح •

أريد أن أسير مستقبلا في هذا الطريق •

عـن مـرضي

لقد بدأت العمل التحضيري لفيلم « ثلاث أغنيات عن لينين » في جو من الدس الوحشي من جهة « اتحاد الكتاب البروليتاريين الروس السينمائيين » •

لقد أرادوا ان يجبروني عن طريق الاجراءات الادارية عـلى التخلي عن الفيلم الوثائقي • لقد جرت عملية انتاج الفيلم نفسهـا في آسيا الوسطى ضمن شروط غير طبيعية ، فـي ظروف الحمـى الطفحية ، وغياب وسائل التنقل وعـدم انتظام استلام النقـود • أحيانا كنا لا نأكل شيئا لمدة ثلاثة أيام • أحيانا كنا نصلح ساعات السكان المحليين للحصول على نقود من أجل الطعام بدون خبز • كنا نسير مليئين ، من الرؤوس حتى الارجـل بالنفتلين ، مدهونين بسوائل لزجة وذات رائحة كريهـة ، نصارع البعوض الـذي يهاجمنا • وكانت حالتنا العصبية تهتز طوال الوقت • قررنـا ان نحارب حتى النهاية •

جرى تركيب الصوت والمونتاج للفيلم ضمن ظروف توتر غير معقول • لم ننم طوال أسابيع • فعلنا كل ما يمكن كي تتمكن من عرض الفيلم في مسرح البلشوي في يوم الذكرى العاشرة على وفاة الرفيق لينين • وكانت الضربة الاولى القوية الموجهة لنظامي العصبي ، هي منع عرض الفيلم في مسرح البلشوي في ذلك اليوم ، على الرغم من أنه كان جاهزا •

وبدأ نضال من أجل الفيلم ، بانتصار رائع • لقد كلفني هذا الانتصار غاليا • لم تكن القضية في الفيلم وحده • كانت المسألة مطروحة بشكل أوسع • اذ كان يتم حل مسألة حياة او موت تلك القضية ، التي كرست لها كل حياتي •

ورافق كل ذلك مجموعة اهانات ، واذلال ، وتجاهل واضح، وسخرية ، وقرص بعوضي من جانب بعض الناس الصغار ، ولكن الضارين وغير المبدأيين • كنت اضطر الى الضغط على نفسي ، كبت نظامي العصبي ، المعاناة الداخلية • وأحافظ على مظهر برود الدم والهدوء •

وكما تقول معلومات تقرير مختبر البروفسور سبيرانسكي : « ليس فقط تضرر العصب الثلاثي ، بل ومجموعة الهزات العصبية هي ما تنتج عنها حالة هزال الجسم في مختلف الانسجة والمجالات » •

لقد نشأ مرضي نتيجة مجموعة ضربات للنظام العصبي • ان تاريخ مرضي ــ هو تاريخ « الازعاج » والاهانات والهزات العصبية ، المرتبطة برفضي ترك العمل في مجال الفيلم الوثائقي الشاعري • وحتى لحظة انتهاء النضال من أجل فيلم « ثلاث

أغنيات عن لينين » عبر النضال عن نفسه خارجيا ، بخسارتي في مجال الاعصاب لمجموعة اسنان سليمة وصحيحة • جاء توقف مرضي في نفس الوقت مع هدوء نظامي العصبي بعد الانتصار النهائي الشامل في كل مكان « لثلاث أغنيات » ، وبشكل خاص بمناسبة ذلك الاهتمام ، الذي شملني به الحزب والحكومة في يوم الذكرى الخامسة عشر للسينما السوفييتية •

ويقول كتاب البروفيسور سبيرانسكي لاحقا ، انه : « عند الضربة الثانية الموجهة لأي حلقة في السلسلة العصبية ، وعند اهتزاز العناصر المطابقة الدائمة ولكن الضعيفة نتيجة استمرارية الضربة الاولى ، فان استعداد الانسجة للهزال يتحول الى عملية اكيدة » • وقبل الغاء اتحاد الكتاب البروليتاريين الروس كانت الضربة قد أصابت وجهي • صرحت الهيئة الرسمية للسينما « السينما البروليتارية » ببساطة : اما ان تنتقل الى الفيلم التمثيلي، او « بيكيك والداك » • اما ان تترك الفيلم الوثائقي او نحطمك بالاجراءات الادارية •

الآن ، بعد موكب انتصار « ثلاث أغنيات عن لينين » ، بعد منحي وسام النجم الاحمر ، يصبح توجيه الضربة أكثر تعقيدا •

انك تريد ان تستمر بالعمل في مجال الفيلم الوثائقي الشعري ؟ تفضل • نحن على العموم وبشكل كامل نسمح لك بذلك ولكننا لا نستطيع ان نضعك في ظروف متساوية مع بقية المخرجين ، عليك ان تتنافس معهم ضمن ظروف غير مريحة لك • لهم ــ أفضل الظروف الحياتية والانتاجية : شقق ، سيارات ، رحلات الى الخارج ، هدايا ثمينة ، أعلى الاجور والخ • لك ــ

خبزا مع الزبدة • اقبع في حفرتك الرطبة فوق خزان المـاء وتحت المجفف • انتظر دورك للدخول الى الحمام ، أمـام موقد المطبخ ، أمام صنبور الغسيل ، للصعود الى الحافلة ، لاستعمال المراحيض والخ • اصعد الى الطابق السادس عشر مرات فـي اليـوم بدون مصعد • اعمل في جو دخان المطبخ الخانق ، تحت سقف يدلف ، تحت هدير محركات ضخ الماء ، وسط صرخات السكارى • لـن تحصل على الهدوء والراحة • ولا تنتظر منا الاهتمام والحب •

يقولون : انت تعتمد على الناس الذين دربتهم ؟ ولكن ثقـة هؤلاء الناس بك ستنقطع ، من ناحية المصور الذي لـن تستطيع حماية مصالحه ، من جانب أقرب الناس اليك ، مساعدتك الرفيقة سفيلوفا والتي لن يكون بمقدورك ان تدافع عن مصالحها وعـن كرامتها •

ان الرفيقة سفيلوفا* ـ ابنة عامل استشهد في الجبهة أثناء الحرب الاهلية • عملت ٢٥ عاما في السينما وصنعت بضع مئـات من الافلام مع المخرجين • وهي احـدى المشاركين في تأميـم السينما • قامت بمجموعـة انجازات ، منهـا تأسيس التـراث السينمائي عن لينين بعد جهود سنوات طويلة • أفضل مولفة فـي الاتحاد السوفييتي • وبمناسبة الذكرى الخامسة عشر للسينمـا السوفييتية ، وعندما منح جميع تلاميذها ورفاقهـا الجوائـز ، عوقبت الرفيقة سفيلوفا بالتجاهـل الواضح ، ولـم تتسلم اي شهادة تقدير • ان الجريمة الكبيرة وحدها ، هـي التي يمكن ان تحرمها من اهتمامنا • ولكن جريمة الرفيقة سفيلوفا الوحيدة هي تواضعها •

★ زوجة فيرتوف .

انهم لا يحبونك ! ـ يجيب احد مدراء منظماتنا السينمائية على اسئلتي المستوضحة .

ان تجدد ظاهرة الهزال في سقف حلقي ـ مجرد بداية للتطور الداخلي المعقد . يجب ايقاف هذا التطور . كيف نفعل ذلك ؟ يجب قبل كل شيء الغاء الاسباب التي تبعث عليه . فلا يكفي هنا ان تزيل المظاهر الخارجية للحالة العصبية ، وهذا ما أتوصل اليه عن طريق الارادة . هنا لا يكفي الحصار الذي يقترحه البروفسور سبيرانسكي . وهنا لا تكفي الاجراءات العامة : تغيير الطقس ، الراحة ، تغيير الطعام ، العلاج عن طريق البحر ، العلاج بالمياه . نحتاج هنا (وهذا هو الاهم) الى ازالة المسببات الاولية لهذه الهزات ؛ أي ازالة العلاقة غير الطبيعية معي ، التي يفسرها ويوحدها الرفيق المشار اليه اعلاه بصيغة : « انهم لا يحبونك » . فمن هو الذي لا يحبني ؟

الحزب والحكومة ؟ كلا ، لقد منحني الحزب والحكومة أعلى جائزة تقديرية . الصحافة ؟ كلا ، ان الصحافة ابتداء من « برافدا» وانتهاء بصحيفة « الدائرة القطبية » ؛ قد كتبت عني افضل التعليقات . المجتمع ؟ كلا ، ان المجتمع متمثلا بأفضل ممثليه ـ كبار الكتاب ، الجمعيات العمالية ، الرسامين والخ .. قد حمل لواء الدفاع عن عملي السينمائي . فمن هو الذي لا يحبني ؟...

انني انسان حي . وانني بحاجة مطلقة لكي يحبونني . لكي يحيطونني بالرعاية والاهتمام . لكي ينفذوا الوعود التي يقطعونها لي . وهنا فقط ، يمكن ان تفيد الوسائل التي ينصحني بها البروفسور سبيرانسكي .

« اللافنية » ـ تعني حرفية غير مبدأية •
« اللافنية » ـ تعني النفعية الضيقة •
« اللافنية » ـ تعني « افساح المجال أمام المتزلفين » •

هل حقا ، ان كوبالين ، سفيلوفا ، ايروفييف ، سيتكين ، كاوفمان ، بيلياكوف ، ستيبانوفا ، وايزمان وغيرهم ، مقتنعون بما يعملون ؟ كوبالين يتلقى تقدير « امتياز » على عمله ، ولكنه لا يعرضه علي • من الواضح انه غير مقتنع به •

كاوفمان في اوكرانيا يقوم بتحديد كادرات السيناريو ، يمارس عملا غير مفيد وبلا معنى ، ويتألم • غير مقتنع • سفيلوفا ـ الاكثر حماسة بين المتحمسين ، التي سخروا منها في يوم الذكرى الخامسة عشر للسينما السوفييتية ـ تعمل من الصباح حتى ساعة متأخرة في المساء ، ولكنها لا تثق بيوم الغد • لا تعرف ، ان كان جهدها سيضيع عبثا ام لا • ايروفييف ، الذي اخرج مجموعة من الافلام القيمة ، لا يستطيع بأي حال أن يقف على قدميه ، وان يتكيف مع النظام الضيق • المصور سورينسكي الذي تعلم في « ثلاث أغنيات عن لينين » ، يصور في مكان ما فوتوغراف • مهندس الصوت شتررو ، المتحمس « لثلاث أغنيات » ، يكتب رسائل يائسة ـ يتحرق للابداع • ليوتتوفيتش ، رايزمان ، استوركوف ؟•••

ان عشرات الناس الذين أعرفهم شخصيا ، الجائعين للابداع ، لا يجدون مكانا لهم في نظام الاخبار الحالي • توجد ملاكات • ملاكات رائعة ، ولكن لا أحد يستغلها • الجميع شبعوا ، لا أحد يجوع • ولكن الكثيرين يعانون من الجوع

الابداعي والعطش الابداعي • ان شعار « نحن ـ لسنـا السينما الفنية » يغلق الطريق نحو الابداع أمامهم •

خلال وقت قصير من عودتي الى الاخبار ، تمكنت من التأكد من أن غالبية العاملين يعملون بنكران ذات • ولهذا ، من الواجب توجيه طاقتهم نحو الوجهة الابداعية• انني أعتقد ، ان معظم أفراد فرقتنا ، ـ هم مع الطريق المبدأي المؤدي الـى الحقيقة الفنيـة ، وليسوا مع الحرفية غير المبدأية • مـع ازدهار كل أنواع الفيلـم الاخباري ، وليس مـع « مضجع بروكروستوس » ذي النـوع الواحد : ملخص البرقيات السينمائية وآخـر الاخبـار • ليس المجلة فقط ، بل والتحقيقات ، والاشعـار ، والاغانـي ، وبعض الاعمال التي سيتحدث عنها العالم كله •

وبالطبع ، فانه تلزم شروط محددة ، ومواعيد وقوانين ، من أجل بناء قصر المجالس • ولنصب الخيمة ــ شروط أخرى •

لا يجب جمع ذلك في كومة واحدة •

تحتاج القصائد الفخمة الى شروط •

وملخص البرقيات ــ الى شروط أخرى •

نحن لسنا ضد البنادق ، ولكننا لسنا أيضا ضـد الاسلحة الثقيلة • فالنصر يحتاج الى هذه الاسلحة وتلك •

نحن مع انتصار المتحمسين الشرفاء ، على الدهاة والنصابين، ورجال الاعمال ، والمنافقين •

نحن مع انتصار الاختراع المبدع ، على تقفية اعادة نشر مـا مضـى •

نحن مع الاستعداد الدائم للحركة ، ولسنا مـع الاقتحامات

الفوضوية • هكذا فقط سننتصر •

فكرت بفيلم عن المرأة الشابة في وطننا •

هل كان اختياري للموضوع صحيحا ؟ أعتقد انه كان صحيحا • ان مجموعتنا ، باختيارها لهذا الموضوع ، تبدو كما لو انها تنبأت بخطبة كوساريف التي نشرت مؤخرا ، والتي تفرز بشكل خاص مسألة العمل بين النساء الشابات ضمن مسألة تثقيف الشباب •

بالنسبة لشخوص الفيلم • لقد اخترنا بضع نساء شابات وجعلناهن أهدافا للمراقبة • لقد أملت الحياة نفسها علينا اختيار تلك الشخصيات • ولكن مجرد مراقبة تصرفاتهن لا تكفي • يجب ان نسجل على شريط الفيلم تصرفات تلك الشخصيات الاكثر اثارة والتي لا تتكرر • وهنا اصطدمنا منذ البداية بعوائق ضخمة، بدت لنا في وقت ما غير قابلة للتغلب عليها • لقد تبين ان لا امكانية عندنا لتسجيل الصوت وتنفيذ التصوير المتزامن في أي مكان ، لان الاجهزة الموجودة في « ميجرابوم فيلم » كانت تعتمد كليا على وجود شبكة كهربائية • كان تصوير الناس في القرية ؛ في الحقل، في الظروف الطبيعية ، ومراقبة تصرفاتهم ، أمرا مستحيلا من الناحية التقنية • لقد اعتبرت هذا العائق على الفور أساسيا ، وكنت في جميع تقاريري أعتبر أن النقطة الاساسية هي ايجاد مثل هذه الآلات السينمائية المتحركة ، التي تعطي امكانية التصوير بشكل متزامن في أي مكان ، وفي أي وقت • ومر وقت طويل ، ولكن القضية لم تتحرك من مكانها • ولكننا سنحل هذه المسألة •

انشغل مهندس الصوت شترو ــ احد أفضل العاملين في

مجموعتنا ــ بدراسة هذه المشكلة فورا ، بعد ان تم عرض « ثلاث أغنيات عن لينين » على الشاشة • ولهــذا الهدف ، حصــل مــن « ميجرابوم فيلم » على اجازة بدون راتب • وصار يعمل في فيلم تنتجه مؤسسة أخرى ببطء ، وهذا ما افسح المجال أمامــه لاجراء التجارب • وفي الوقت الراهن ، فانه قد تعرف الى حد كاف ، على امكانيات جميع الكاميرات السينمائية الصوتية المتوفرة ، حتــى يصل الى استنتاجات محددة ومثيرة للامل •

ما هي الشروط التي يجب ان يتوافق معها عملنا التصويري، حتى يخرج الفيلم مليئا بالمعاني ومن مستوى نوعي عال ؟

أولا ، يجب ان يكون التصوير خاطفا ، أي ان يحصل فــي نفس الوقت مع الحدث ، مع أفعال الشخص المراقب •

ثانيا ، يجب ان يتم التصوير بدون ضجة ، حتــى لا يجلب انتباه الشخص الذي يتم تصويره ، وحتــى لا يحــدث ضوضاء خلفية على شريط الفيلم •

ثالثا ، يجب ان يحصل التصوير في أي مكان (الكــوخ ، الحقل ، المطار ، الصحراء والخ) •

رابعا ، على جهازي التصوير والتسجيل ان يرتبطا ببعضهما البعض ، بحيث لا يزعج احدهما الآخر ، وبحيث يتــم التصويــر بدون تحضير وبدون الاشارات المختلفة ، وبحيث تكون الكاميرا على أهبة الاستعداد وان لا تحتاج الى ملاحظات خاصة مــن أجل التزامن •

خامسا ، يجب ان يكون الصوت من حيث النوعية ، فــي مستوى المتطلبات المطلوبة منه •

سادسا ، يجب ان تكون أجهـزة الصوت متماسكة ، بحيث لا تحتاج الى بطاريات ضخمة ، وان لا تعتمد على وجود الشبكة الكهربائية •

سابعا ، يجب ان نلغي امكانية الخلل ، لاننا نصور أفعـال وأوقات الناس ، التي لا يمكن ان تتكرر •

ثامنا ، يجب ان تتطابق الى أقصـد حـد حركات المصـور ومهندس الصوت ، وان تندمج في وحدة ، وان تتوافق زمنيـا ، وأفضل حل لذلك هو في جمع التسجيل الصامت والناطق في جهاز واحد موحد •••

يتلخص خطابي في اجتماع العاملين الابداعيين ، والذي لـم يتم بسبب مرضي ، على النحو التالي :

انني أتفق مع رأي الرفيق بودوفكين ، فـي ان أفضل شيء هو تثقيف الملاكات الجديدة أثناء عملية انتاج الافـلام • وسأورد أمثلة من تجربتي الخاصة : الرفيقة سيتكينا ، التي تحولت مـن لاصقة أفلام الى مخرجة • الرفيق كوبالين ، الذي كان يعمل معي مساعدا للاخراج وأصبح مخرجا • الرفيق كاوفمان الـذي كـان مديرا للانتاج ، فأصبح بعـد ذلـك مصورا ومخرجا • الرفيقـة سفيلوفا ، التي سارت في طريقها من لاصقة للافلام الـى أفضـل مولفة في الاتحاد السوفييتي •

ولاحقا ، أشرت الى ان تثقيف الملاكات هذا يمكن ان يتـم فقط داخل المجموعات المتلاحمة بقوة ، والتي تعمل من فيلم لفيلم • والى ان التوزيع غير الطبيعي لهذه المجموعات ، ونقل العاملين فيها من مجموعة الى أخرى ، او الى عمل آخر ، لا يمنح امكانية تنظيم

تثقيف العاملين الشبان بشكل صحيح • ويتعلق هـــذا بالرفيقين سورينسكي وشترو ، اللذين كان عليهمـا ان يتابعـا دراستهما ، ليس فقط أثناء التصوير ، بل وأثناء المرحلة التحضيرية •

يجب ان ندرس كل انسان ، ان نكشف أفضل جوانبه ، ان نتعرف على تاريخ حياته وتجربته ، ان نوطـد معرفتنا بـه ، ليس بمعنى ان نجيب على تحياته ، بل معنى تخليصه مـن تلك الاشياء التي تعيق تطوره الابداعي • لا يجب ان يشعر الانسان انه معزول ووحيد • ان الكلمة الدافئة ترفع الانسان ، تجعله قويـا وواثقا • هذه الكلمة الدافئة ، وأحيانا الدعم العملي ضروريان ، وبشكـل خاص ، عندما نقع في مآزق تنظيمية ـ انتاجية او حياتية •••

قال أحد الرفاق الذين تحدثوا منذ وقت قريب (ايروفييف) في الاجتماع ، ان فيرتوف « مشغول بامرأة » • وقد بعث هـذا على الضحك والتعليق : « شقراء ؟ » ، « سمراء ؟ » والخ •

والامر لا يضحك •

انها قصة حزينة بما فيه الكفاية •

« انها فتاة من عالمين » ــ لقد كانت شقراء ، وكانت سمراء ، وكانت صهباء •

مادة من الخارج • فخربوا القضية •

« ماريا ديمشنكو » ــ

ونظام التنسيق •

الكاميرا « اكلير » ــ غدا •

« المهد » ــ مع اقتراب الموعد النهائي ، كان يتجه أكثر فأكثر نحو المكتبة السينمائية •

مدينة سوخومي •

السماء صافية تماما فقط فوق البحر • ولكنها في الأعلى وفي كل مكان مغطاة بالغيوم • وفيما بعد تخترق أشعة الشمس الغيوم ، توسع المسافات بينها ونحن نتجه الى حديقة النبات لاجراء اختبارات التصوير • معنا خودجيرا ، وصديقتها وموظفة المكتب• وبحوزتي « حقيبتي » ـ عاكس معدني صغير مطوي طيتين ؛ له يد مثل يد الحقيبة •

تقف شقراء نحيفة على حجر تحت شجرة الصبار ، تنظر الى عدسة الكاميرا ، لا تهرب منها أبدا • والعاكس يعيقنا ـ لا يجب ان نلفت انتباهها • انها تسأل ، ماذا عليها ان تفعل ، ونحن نقول « لا شيء » ، وهي لا تفهم كيف يمكن ان لا تفعل شيئا أمام الكاميرا ، تلتفت نحوي بابتسامة ، ولكنها تسمع صوت الكاميرا فتلتفت من جديد وتنظر الى العدسة بامعان ؛ بينما خلف رأسها محفور على أغصان الصبار ، ان فاليا وميشا كانا هنا في التاريخ الفلاني ، في السنة الفلانية ، وهي تلتفت لترى ما هو مكتوب هناك ، تقلق بشأن ما اذا كانت التواقيع ستظهر على الشاشة ، وفي هذه اللحظة تلتقطها الكاميرا ؛ وهي تنفخ على فرشاة البودرة، وهي غير راضية ، ثم تضع البودرة على أنفها ، ومرة أخرى تلتقطها الكاميرا •••

(١٩٣٦) ٢٩ شباط

لقد نصح الرفيق كيرهنتسيف في خطابه أمام مؤتمر اللجنة المركزية لاتحاد العاملين في الفن ، الموسيقار شوستاكو فيتش

« بالتنقل في أرجاء الاتحاد السوفياتي ، وجمع الأغاني التي يؤلفها ويحفظها الشعب » • وعندها سيتعرف على تيار الابداع الشعبي الفني ، وسيجد ذلك الاساس « الذي يمكن ان ينمو وفقه ابداعيا » •

لقد تحدث غوركي عن التوجه نحو الابداع الشعبي ، في مؤتمر الكتاب •

لقد قمت بتجاربي في هذا المجال في عام ١٩٣٣ ، عندما بدأت العمل في فيلم « ثلاث أغنيات عن لينين » • هذا اذا ما لم نحسب تجميعي للاغاني الشعبية المرحة ، التي اهتممت بها منذ تخرجي من المدرسة ، وكنت جديدا على هذه المهنة • في ذلك الوقت لم يجمع احد تقريبا هذه الاغاني • هذا وان محاولتي كمخرج سينمائي للتعرف على ابداع الشعراء المجهولين ، قد أثارت العجب ، وأحيانا السخرية (لم يدرك الكثيرون في ذلك الوقت ، ان الابداع الشعبي سرعان ما سيصبح في مركز اهتمامنا) •

لقد تعرفت على أغاني منطقة كارياخ الجبلية • استمعت الى أغاني الاطفال الترك • قمت بجولة في اوزبكستان وتركمانيا • اصغيت الى المغنين الشعبيين • بحثت عن أغاني حول لينين في اشخباد ، في سمرقند ، في بخاري • وتعرفت في ذات الوقت على أغاني أخرى • كانت هناك صعوبات شديدة بالنسبة للترجمة • ترجمت بعض الاغاني رأسا • ووجدت فيما بعد بعضها الآخر مترجما • سجلت قسما من الاغاني على شريط الفيلم • واعتمدت على نصوص بعض الاغاني فقط • وفي بعض الحالات ، كنا مع

مهندس الصوت شترو نسجل الصوت فقط . لقد اثـر علي كثيرا لقائي مع الوثائق الحقيقية للابداع الشعبي . لقد استيقظ فيّ من جديد ، الواقع الذي بعثني في الماضي على جمع الاغاني الشعبية المرحــة .

أولا ، فقد كانت هذه الاغاني ــ وثائقا . وكما هو معلوم ، فقد كنت دائما اهتم الى حد كبير بالسلاح الوثائقي . ثانيا ، لقد كانت هذه الاغاني ، ومع كل بساطتها الخارجية ، أغاني قويــة ، مليئة بالصور الفنية ، صادقة بشكل مدهش . هذا وان اهم مـا يميزها هو ــ وحدة الشكل والمضمون ، أي ذلك الذي لم نستطع نحن الكتاب والموسيقيين والسينمائيين ان نصل اليه حتى الآن .

٢٤ آب

آن أوان العمل . كل دقيقة تقربنا من النهاية .

استيقظت على هذه الفكرة ، ومع ذلك ذهبت كما الجميـع الى البحر . انني أتأسف على كل دقيقة يسرقها البحر مني . ولكن يجب أن أعمل . ان أكتب مشروعـا . ان أفكاري فـي اسبانيا ، حيث تجري معركة مع الفاشيين . لم تكن أفكاري قد ابتعدت عن ابيسيني . لم تكن أفكاري قد ابتعدت عـن الفيلم غير المكتمـل « عن المرأة » . يجب ان أعمل . يجب ان أبـدأ مرة أخرى مـن البداية . يجب ان أركز على شيء واحد .

تصرفات الانسان ضمن أوضاع وطننا . ضمن شروط « حق العمل » ، « حق الراحة » ، « حق التعلم » . ابتدأ من يوم يـوم الميلاد . الخطوات الاولى . في المدرسة . في معسكر الـرواد .

الامتحان   الطفولة ، المراهقة ، الشباب • الحب • الخطوبة •
ومن جديد الميلاد •

ستصبح هذه المراقبات مفهومة على شريط الفيلم ،
اذا ما استعملنا طريقة المقارنة ، المقابلة • بماذا يجب ان نقارن ؟
بتصرفات الانسان في ظروف الدول الرأسمالية •

٦ ايلول

قدرة انتاجية عالية ، عن طريق مجموعة اجراءات تنظيمية •
تختلف طرق تنظيم العمل ، عن طرق العمل في الفيلم الوثائقي •
قدرة انتاج عالية ، بدون خسارة في النوعية • فالقضية لا تكمن
في اطلاق مجموعة منتجات مليئة بالعيوب • لقد بقي الفيلم
الوثائقي يحاط بالاحترام ، الى ان تم التوجه نحو الكمية بدون
حساب الكيفية • ان الذين يستسهلون العمل ، المقلدين ، لصوص
الادب ، المتحذلقين ، هم الذين وصموا بالعار سمعة الفيلم
الوثائقي •

قدرة الانتاج العالمية • كيف نصل الى ذلك ؟ ليس عن طريق
المواعظ الاخلاقية • التجربة • التنظيم • التكنيك • النموذج •
الاختراع • العمل المثابر • ليس عن طريق « الممنوعات » • « ربما
كانت هناك أفكار خطرة » • كلا • بطريقة أخرى •

اللص في دور المراقب •
« الوظيفة — مراقب صندوق التوفير ،
« المهنة » — لص — صاحب سوابق » •

(من ملاحظات حول اللص في « برافـدا » ٢٢ ايلول عـام ٣٦ رقم ٢٦٢) •

اذا كانت الحقيقة السينمائية ــ هي الحقيقة المبنية بوسائل « العين السينمائية » ، فستكون صورة المراقـب عـين سينمائية فقط ، اذا ما نزعنا عنه القناع ، اذا ما كان يمكن ان نـرى اللص خلف قناع المراقب •

ان الوسيلة الوحيدة لنزع القناع عن المراقب ــ هي المراقبة المخفية ، التصوير المخفي ، أي الكاميرا ــ غـير المرئيـة ، شريط فيلم ذي حساسية عالية وعدسات قويـــة • شريط فيلـم صالح للمراقبات المسائية والليلية • عـدا ذلك ــ كاميرا بدون ضجـة (صوت وصورة) ، استعداد الكاميرا الدائم للتصوير • التشغيل الفوري للكاميرا بالتوافق مع ما يتم مشاهدته •

ان هذا من أخبار الاحداث • ويلعب اللص ، لا في المسرح ، بل في الحياة دور المراقب لكي ينهب الصندوق •

او ان المغامر يلعب دور الخطيب العاشق ، من أجل ان يغوي خطيبته ومن ثم ليسرقها • او محتال يدعي البساطة ، كـي يسهل عليه خداع الضحية • او عاهرة تعمل في هيئة فتـاة صغيرة تضع رباط على شعرها ، لكي تعبث بمغفـل • او منافـــق ، متزلف ، بيروقراطي ، ثرثار ، جاسوس ، مرائـي ، مهلـل ، بلطجـي ، ذو لسانين ، متكيف مع الظروف ، والخ ، يخفي أفكاره ، يلعب هذا الدور ام ذاك ، ينزع قناعه فقط ، عنما لا يراه ولا يسمعه أحد • تبيان هؤلاء بدون قناع ــ أية مهمة صعبة ، ولكن نبيلة !

كل هذا ، عندما يلعب الانسان هـذا الدور او ذاك فــي الحياة • فاذا ما أخذنا ممثلا محترفا ، يلعب دورا في المسرح ، فهنا

أيضا ـ التصوير حسب « العين السينمائية » ـ يعني تبيان تزامن او عدم تزامن الانسان والممثل ، تطابق او عدم تطابق الكلمة والفكرة والخ • أتذكر أحد للممثلين ، من فترة السينما الناطقة ، الذي كان يموت من الجراح أمام عين الكاميرا ، ويعبر عن الالم بكل جسمه ووجهه ، وفي الوقت نفسه يروي نكتة ما ، كان الجميع يضحكون لها ، ومن الواضح انهم كانوا يصفقون له على قدرته التمثيل ، بدون معاناة • فلو كان يتم تصوير تشنجات الجريح بواسطة الكاميرا والصوت لسمعنا ويا للعجب ، بدلا من الانين ، شيئا مناقضا تماما ، لما تراه أعيننا : كلمات ذات معنيين ، حديث لاذع ساخر •••

من الواضح ، ان الممثل قد اضطر أكثر من مرة للموت أمام الكاميرا ، لكي يموت مرة اضافية حسب التقاليد المتبعة • فهو اذن لا يحتاج لتشغيل دماغه • كان الدماغ متفرغا لرواية النكات• لقد ارعبتني حينها هذه القدرة على الانفصام •

ان عرض ايفانوف في دور بتروف « حسب العين السينمائية » يعني عرضه كانسان في الحياة ، او العكس • وضوح كامل • ليس بتروف أمامنا ، بل ايفانوف ، الذي يلعب دور بتروف •

اذا كان قد تم تصوير التفاحة الاصطناعية والتفاحة الحقيقة ، بحيث يستحيل تمييز الواحدة عن الاخرى على الشاشة ، فان هذا ليس قدرة على التصوير ، بل جهل •

يجب تصوير التفاحة الحقيقية ، بحيث تنتفي أي امكانية للتقليد • والتفاحة الحقيقية يمكن ان تؤكل وان تذاق ، ويستحيل

هذا ــ بالنسبة للاصطناعية • يجب ان يشاهد ذلك عند المصور الجيد •

أنا ــ كاتب سينمائي • شاعر سينمائي • لا، أكتب على الورق ، بل على شريط الفيلم • وكما عند كل كاتب ، يجب ان تكون عندي مدخرات ابداعية • مراقبات مسجلة • رؤوس اقلام• ولكن ليس على الورق ، بل على شريط الفيلم • مثل كل كاتب ، لا اشتغل أنا على موضوع واحد فقط • ان القصص والنبذات والاشعار ، تكتب بشكل متوازي مع كتابة القصائد الطويلة • ان الكثير من كبار الكتاب ، قد « نسخوا » ابطالهم ، عن أناس وجدوا حقيقة • مثلا : صورة انا كارنينا هي منسوخة عن احدى بنات بوشكين • وفكرت أنا ان أكتب على شريط الفيلم قصة ماريا ديمشنكو منسوخة عن ماريا ديمنشكو • والفرق هو في انني لا أستطيع ان أكتب على شريط الفيلم ، بعد ان يكون الحدث قد انتهى • أستطيع ان أكتب فقط في وقت متوافق مع الحدث • لا أستطيع ان أسجل على شريط الفيلم مؤتمر الكمسمول ، بعد ان يكون المؤتمر قد انتهى • لا أستطيع ان أسجل استعراض الرياضيين ، دون ان أتواجد في هذا الاستعراض • ولا أستطيع كما يفعل بعض المراسلين ، ان أكتب تقريرا عن حدث ، عن مسرحية ، عن مهرجان ، قبل بضعة أيام ، من حصول الحدث •

أنا لا أطلب ان يتواجد المصور في مكان الحريق ، قبل ساعتين من اندلاع الحريق • ولكنني لا أستطيع ان أوافق ؛ على حضور المصور لتصوير الحريق بعد أسبوع منه • لقد حصلت على الموافقة على تصوير مؤتمر الكلخوز ، وتصوير ديمشنكو ،

والخ ، عندما لم يكن هناك ما يمكن تصويره . لقد سمي هذا « تنسيقا مع الادارة » .

أنا الآن أشتغل على مواضيع عن المرأة . ليس موضوعا واحدا . انها مجموعة أفلام طويلة وقصيرة . انها أفلام عن تلميذة المدرسة ، عن الطفلة في دار الحضانة ، عن الام والطفل ، عن الاجهاض ، عن ابداع الفتيات الشابات ، عن وضع المرأة عندنا وفي الخارج ، عن الراحة والعمل ، عن خطوات وكلمات الطفل الاولى، عن الفتاة الصغيرة، عن الشابة ، عن المرأة وعن المسنة ...

سأكتب عن شخصيات محددة ، تحيا وتعمل . يمكن ان يتم تنسيق اختيار الشخصيات . سأصور تصرفات الانسان من الرضاعة الى الشيخوخة . ان كل هذا ممكن ، فقط في حالة تنظيم استمرارية عملية الاعلام ، والتصوير والمونتاج . استمرارية عملية خلق مدخرات المؤلف الابداعية على شريط الفيلم . استمرارية عملية المراقبة ، مع الكاميرا الجاهزة .

يجب خلق ورشة ابداعية ، مختبرا ، حيث يصبح من الممكن العمل في ظروف خاصة ، حيث لا تدمر الافكار الابداعية والاشكال التنظيمية بعضها الآخر بالتناوب .

وهذا يعني تحسن مستمر في كمية وكيفية الافلام المنتجة ، وفي نفس الوقت تخفيض تكاليف كل فيلم على حدة .

(١٢ تشرين اول) :

ان زئير الاسد في فيلم « السيرك » ــ هو وتر من جلد الثور ، ملصق ومشدود الى برميل قاعدته مكونة من جلد

الخنزير • وعندما تمر يد ترتدي قفازا من الشمواه على الوتر ــ يزئر البرميل ، مثل الاسد •

ان البرميل الذي يزأر ، والتفاح الشمعي ، ودموع الجليسميرن ــ كل هذا صحيح في حالة التمثيل •

وفي حالة البحث ؟ اذا لم تكن تصرفات الانسان على خشبة المسرح ، بل في الوجود ، في ظروف الحياة الطبيعية ؟ اذا كان الحزن والبكاء حقيقيين ؟ عندها ، تصير الثمرة محرمة ؟ يمنع التصوير ؟ لم يدرسه السيناريو من قبل ؟ نحن بحاجة الى مختبر ، بدون ذلك لن ننجح في شيء •

المهد

ان « المهد » هو الاغنية الرابعة للمؤلف اعتمادا على مواد الابداع الشعبي • كانت الثلاث أغنيات الاولى مكرسة للينين • الاغنية الرابعة ــ هي الاغنية الاولى من مجموعة اغاني ، مكرسة للمرأة الحرة ، التي لا تعرف البطالة عن العمل ، والتي لا ينتظرها القمع ، ولا الجوع ، ولا التعذيب ، ولا فأس الجلاد ، المرأة المطمئنة على مصير أولادها ، على مستقبلهم وحاضرهم ، المرأة التي تنفتح أمامها جميع أبواب الدراسة والابداع والعمل المفرح •

ولكي نغني هذه الاغنية ، بدون ان نتوزع ونضيع بين جميع المواضيع الممكنة حول المرأة (أي مواضيع عن نصف البشرية) كان يجب ، اولا : ان نحدد بحزم العمل ضمن الاطر المحددة للموضوع المعني ، ثانيا ، دراسة واحصاء كل المدخرات الابداعية التي نفذها المؤلف في السابق على شريط الفيلم ، ثالثا ، دراسة كل

امكانيات المكتبة السينمائية المختلفة (اتحاد الاخبار السينمائية) ، رابعا ، التعرف على وثائق الابداع الشعبي حول الموضوع المعني ، خامسا ، محاولة عمل ، ما لم نستطع ان نعمله بالنسبة لفيلم « ثلاث أغنيات عن لينين » ــ اي محاولة تلخيص الفيلم الوثائقي المرئي ــ الناطق بالكلمات .

ان كل هذه النقاط الخمس ، قد نفذت ، في حدود المرحلة التحضيرية . وهذا ، بالطبع ، لا يعني انها لن تستمر أثناء عملية انتاج الفيلم . على المؤلف ، اذا كانت علاقته بانتاجه سليمة ، ان يستمر في العمل حسب هذه النقاط كلها حتى يوم تسليم الفيلم .

بشكل خاص حول النقطة الخامسة . حول تلخيص الفيلم بالكلمات .

لقد كتبت في حينه ، اننا لم نستطع ان نلخص « ثلاث أغنيات عن لينين » ــ فيلمنا الاول الذي يستقي جذوره من نماذج الابداع الشعبي ــ في كلمات . لا قبل ولا بعد اكمال الفيلم . لقد حاولنا ان نكتب الاشعار ، والقصص ، والتقارير الجافة ، والمقالات ، والمشاهد الدرامية ، رسمنا مخططات وجداول بيانية والخ ... ولكن كل هذا لم يسمح بامكانية رؤية وسماع ، والاحساس بهذا الفيلم ، قبل ان يكون قد ولف وعرض .

لقد كان ذلك العمل الفني من نوع خاص ، يختلف في بناءه عن النوع العادي من الافلام الى درجة ان تلخيصه المتعدد الجوانب كان شبه مستحيلا . اضافة الى ان الوصف التفصيلي اللاحق (بعد اكمال الفيلم) لكل كادراته الناطقة والصامتة بلا استثناء ، لم يستطع ان يعطينا تصورا حقيقيا عن هذا الفيلم .

لو كان هذا يعتمد علي ، لكنت كتبت مثل هـذه الافلام لا بالكلمات ، بل بالصورة والصوت فورا • وذلك مثل الرسام ، الذي يكتب لوحته لا بالكلمات بل رأسا بالقلم او الالوان • وذلك مثل الموسيقار الذي يكتب السوناتا لا بالكلمات ، بل رأسا بالنوطة او بالاصوات • ولكنني أستطيع الحصول على هذه الامكانية ، فقط ضمن شروط التنظيم الخاص لعملية انتاج مثل هذا النوع من الأفلام • ان ذلك ممكن فقط ، من خلال ذلك المختبر الابداعي ، الذي كتبت وتحدثت عنه مرارا •

من الواضح ، ان علي ان أعمل كثيرا أيضا ، لكي أستحق تلك الدرجة من الثقة ، حيث يسمح لي أن أكتب تقاريري عن نتائج تجاربي الابداعية ، لا بالكلمات ، بل بالكادرات •

ولهذا فانني من جديد كرست كل جهودي لتلخيص أغنيتي الجديدة بالكلمات ، ضمن حدود الامكانيات المتاحة لي ، ضمن حدود قدراتي •

انني لا أحدد نفسي في هذه الحالة بملخص الموضوع (حق الدراسة ، حق العمل ، حق الابداع ، الامومة السعيدة ، الطفولة السعيدة ، المراهقة ، الشباب ، الشيخوخة) • وأيضا ، لا احدد نفسي بالاستعراض التخطيطي للنساء السوفييت ، اللواتي يعملن في مختلف مجالات النشاط الانساني (المرأة ــ فلاحة في الكلخوز ، المرأة العاملة ، المرأة ــ المهندس ، المرأة ــ الطيار ، المرأة ــ البروفسور والخ والخ •) • ان مثل هذه الاستعراضات

الاعتيادية ، التي يمكن عملها في أمسية او أمسيتين ـ اضافة مقدمة ، اضافة خاتمة ـ ، لا تستطيع ان تساعد على فهم والاحساس بفكرة المؤلف الابداعية الجديدة • لهذا فقد توجهت كل جهودي نحو ايجاد وسيلة لتلخيص هذه الاغنية ، يمكن للقيادة السينمائية بمعونتها ان تتمكن من سماع ضربات قلب هذا الفيلم ، الذي لم يولد بعد • ولقد توصلت الى فكرة جمع ذلك التموين لنماذج الابداع الشعبي ، الذي يعطي تصورا عن مضمون الفيلم ، عن طريق الوسيلة الوحيدة المتاحة لي في الوقت الحاضر ـ الكلمات ، والذي يمكن ان ينقل في ذات الوقت عطر ونفس ، والى حد ما، ايقاع الفيلم القادم• واعتقد ان هذه المهمة غير المحلولة حتى الآن (مهمة تلخيص الفيلم الشعري الوثائقي الذي لم يخرج بعد ، بالكلمات ، قد حلت جزئيا في هذه المرة • وبالمناسبة فان أصعب شيء ، هو ان يحكم المؤلف بنفسه على ذلك) •

لا توجد هناك أبدا أسس للاعتقاد ، انه عند التوجه الجاد والشريف نحو التصوير الوثائقي للحياة ، نحو اللوحة ، لا في الفن التشكيلي ، بل على الشاشة ، يمكن التصرف باستخفاف أكثر من ذلك • انني لا أتحدث عن الفيلم الذي ينسخ نموذجا ثابتا ، بل عن الفيلم كاعادة خلق ابداعية للطبيعة • عن فيلم من نوع خاص ، حيث يستحيل عمل تصميم للروابط ثم ادخاله الى الوقائع ، بل يجب استخلاصها من الوقائع والبرهنة عليها عند ايجادها ، بقدر ما يمكن عن طريق التجارب •

ان « المهد » كتكوين لوثائق الابداع الشعبي ، ليس في ذات الوقت « مضجع بروكروستوس » لفيلم له نفس العنوان •

سينطلق الفيلم من الوقائع ـ سواء التي جمعت فيما مضى ، او الجديدة التي ستحصل أثناء انتاج الفيلم • سيمر الفيلم عبر مجموعة كاملة من المراحل ، عبر اسكتشات تكوين مختلفة وسيستخلص الروابط من الوقائع المسجلة ، ولن يفرضها على الوقائع • انه طريق صعب ، ولكن لا مفر منه • من الخلايا ـ تتكون كادرات منفردة عن طريق الحساب التفاضلي لجسم الفيلم الجاهز ، الشديد التعقيد • والحديث لا يجري عن اعادة توزيع فظة للكادرات • ان الحديث يجري بهدف كشف كل غنى هذه الحركة ، لا انطلاقا من تجريدات مؤلفة ، بل من وقائع ملموسة • ان الحديث يجري عن توحيد كل المعطيات ، التي تم الحصول عليها حول هذا الموضوع ، ضمن وحدة هارمونية متكاملة •

ان قانون انتقال الكم الى الكيف وبالعكس ، قانون وحدة المتضادات ، قانون نفي النفي ـ قد استخرجت كلها من الطبيعة والتاريخ •

انها لم تفرض على الطبيعة والتاريخ « كقوانين للتفكير » •

اننا لم نختلق نظام تنظيم المادة الاخبارية ، بل استخرجناه من طبيعة وتاريخ الفيلم الاخباري • هنا تعمل قوانين الجدلية ذاتها ، القوانين غير المختلقة ، بل « المستخرجة من تاريخ الطبيعة والمجتمع الانساني » •

(١١ تشرين الثاني) :

لقد شاهدت اليوم منذ الصباح على الشاشة الاخبار عن اسبانيا • ثم حاولت ان أدخل الى غرفة المونتاج ، التي كما يبدو

قد خصصت لي • كانت الغرفة مشغولة • وأكثر من ذلك ، فقد اعلنت مسؤولة المونتاج ؛ ان هناك مادة سرية في الغرفة ، وانه يمنع علي التواجد هناك عموما • ان ١١ تشرين الثاني ، مثل ١٠ تشرين الثاني وبقية أيام هذا الشهر السابقة ، قد مضى وأنا أبحث عن مكان للعمل • حاولت أن أعمل مساء في البيت بدون مادة ، انطلاقا من الذاكرة • ولكن ، حتى القطن الذي حشرته في اذني لم يستطع ان ينقذني من واقع حياتي • سعيد اديسون • لقد كان أصما •

(١٢ تشرين الثاني) :

احاول ان أستغل يوم العطلة • الناس قليلون في المعمل • دخلت غرفة المونتاج العمومية • لكن لا وجود للمادة عن اسبانيا • لقد أخذوها في الامس للعرض ، ولم يعيدوها حسب طلب القومندان • انتظرت حتى الساعة الثانية • لم تأت المادة ، ولن تأت على ما يبدو •

اذكر ، ان الرفيق شومياتسكي قد انزعج ؛ عندما أضاع ايزنشتاين بسبب من بعض العوائق التنظيمية • ٢٠ ـ ٣٠ دقيقة من الوقت • وتحدث عن اهدار الرأسمال الابداعي على التفاهات ، عن « الجريمة التي ترتكب بحق المادة الاثمن ـ الفنان ، والاستاذ » •

لماذا ، اذن ، يصمت الرفيق شومياتسكي ، حول الجريمة ، التي ترتكب بحقي ؛ والتي يمكن قياسها لا بالدقائق ، بل بالاسابيع ، بالاشهر ، بل وحتى بسنوات الزمن الابداعي التي

سرقت مني ٠٠٠ والى ان يعلن الرفيق شومياتسكي بصراحة وبصوت عال ، انه لا يعتبر عملي ضارا ، بل مفيدا ، والى ان يقول ، انه يجب مساواتي ليس فقط في الواجبات ، بل في الحقوق والامكانيات مع بقية المخرجين ؛ الى ذلك ، سأبقى محروما من الحد الادنى من شروط الوجود الابداعي الحياتية والانتاجية ٠

(١٣ تشرين الثاني) :

في وقت متأخر من مساء اليوم ، عندما هدأت كل مكبرات الصوت ، وغيرها من أصوات الشفق السكنية ٠ نجحت أخيرا في تركيز اهتمامي حول أفكاري عن المادة الاسبانية ٠ واقتنعت من جديد ، انه يجب في الحال البدء في عمل فيلم ضخم عن الاحداث الاسبانية ٠ انني قادر على تحمل مسؤولية نجاح مثل هذا العمل ، فيما لو كلفوني بعمله كما أعرف وأحب وأستطيع ٠ ان مجرد فكرة هذا العمل ، تثير فيّ اضطرابا ابداعيا كبيرا ٠

واما فيما يتعلق بالافلام القصيرة المطلوب عملها بسرعة حسب رغبة قسم التصوير ، فان علي ان اعترف بصدق : لم تنشأ عندي افكار مهمة في هذا الصدد ٠ فالاهم هنا ـ سرعة التنفيذ ؛ ارسال التيلغرام في وقته ، وليس ضخامة قوة الصورة الفنية ٠ لقد قطعت هذه المرحلة منذ زمن ولم اعد اشعر بنفسي اختصاصيا في هذا المجال ٠

ان العقبة الضخمة امام عملنا ، هي استحالة تنظيم عملية مونتاج الفيلم بشكل صحيح ضمن الشروط الاعتيادية ٠

ان غياب امكانية الاحتفاظ بمدخرات المؤلف الابداعية على شريط الفيلم من فيلم الى فيلم ، وغياب حق عمل مدخرات ابداعية جديدة ، وغياب البطاقة السينمائية للمؤلف ، ومكان العمل الدائم ـ كل هذا يقود العمل المونتاجي الى اندفاعات تشنجية افرادية ، الى مدخرات ابداعية سرية ، الى تدمير ما قد تم عمله ، الى ضرورة « الرقص من المرارة » عشرات المرات ، الى البدء في العمل من جديد .

يحل المختبر الذي ننظمه كل هذه الاسئلة، عن طريق الانتقال من نظام الهجمات المونتاجية المنفردة ، الى عملية المونتاج المستمرة، عن طريق الانتقال من حفظ قطع مونتاجية منفردة ، الى قاعدة المؤلف المونتاجية ، الى بطاقة المؤلف السينمائية .

ان العقبة الجادة الاخرى امام عملنا هي ، استحالة تطوير وتثقيف والاحتفاظ بالناس الذين نحتاجهم ضمن شروط النظام الاعتيادية .

عادة يتم نقل الناس مع انتهاء الفيلم ، ونضطر كل مرة للعمل من جديد على تحضير الملاكات المختصة .

وضمن شروط المختبر ، سيتطور المصور ومهندس الصوت ، والمخرج ، والمساعد ، والمخبر ، والمنظم ، بشكل مستمر من عمل الى عمل ، سينمون باستمرار ، ولن يعيقوا ، بل سيسرعون اصدار المنتجات الابداعية ،

لقد وقفت مثل هذه العوائق في طريق عملنا الاعلامي ، وفي طريق جميع أنواع أعمالنا التنظيمية ، وقادت كل هذه العوائق بمجملها الى حائط سميك ، أصم اعتيادي ، كانت تصطدم به

الفكرة الحية ، وتتحطم عليه كل محاولاتنا للاندفاع في انتاج افلام عن تصرفات الانسان .

لقد وقف حائط الجهاز (ليس جهاز التصوير ، بل الجهاز البيروقراطي) بين قرارنا المتعلق بالانتقال من القصائد حول البناء الصناعي والاقتصادي الزراعي ، الى معرفة الانسان في حركته ، في نموه ، في تصرفاته ، وبين تنفيذ هذا القرار .

وقد قررنا أن نؤسس المختبر الابداعي ، بهدف تغيير ذلك الوضع ، الذي نضيع بسببه قوانا بلا ايما فائدة ، والذي فيه تدمر كل أشكال الانتاج التنظيمية الراسخة بلا رحمة ، بشكل اوتوماتيكي وغبي ، كل بداياتنا ، كل أفكارنا الابداعية .

سينتج مختبرنا الابداعي أفلاما من نوع خاص ، ليس ضمن ظروف القوانين المتبعة التنظيمية ، بل ضمن ظروف خاصة ، تلائم بالضبط هذا النوع من الافلام . ستكمن الخاصية الأولى للمختبر الابداعي ، في انه لن يعتمد في عمله على المعاونين المعينين بالصدفة ، بل على الناس الذين تختارهم ادارة المختبر من مجموع المتحمسين الذين يعرفون ويحبون عملهم الصعب .

وستكون الخاصية الثانية للمختبر الابداعي ، هي انه في عمله التصويري ، سيعتمد لا على الهواء ، لا على القرارات والوعود ، بل على قاعدة ملموسة ومحسوسة ، مكيفة خصيصا لهذا النوع المتميز من العمل . وستكون الخاصية الثالثة للمختبر الابداعي ، هي في انه في عمله المونتاجي سيعتمد لا على قطع مونتاجية منفردة ، متبقية عن هذا الفيلم او ذاك ، بل على قاعدة مونتاجية تعمل باستمرار : ١ — مدخرات المؤلف السينمائية ، ٢ —

غرفة العمليات المونتاجية • وستكون الخاصية الرابعة للمختبر الابداعي ، هي انه في عمله الاعلامي ، سيعتمد لا على الاخباريات المقتطعة العرضية ، (من حدث لحدث) ، بل على نظام من المراقبات المستمرة • وستكون الخاصية الخامسة للمختبر الابداعي ، هي انه في عمله التنظيمي ، سيعتمد لا على العجلة والضوضاء الهجومية ، التي تعلو أثناء الخطر ، بل على الاستعداد الدائم التقني والتنظيمي في أي دقيقة للتوجه نحو التصوير •

وستكون الخاصية السادسة للمختبر الابداعي، هي انه وهو يزرع الافلام بحب في مشتله ، سيعمل في ذات الوقت على تطوير بعض المواضيع المرتبطة ببعضها الآخر ابداعيا وتنظيميا •

وستكون الخاصية السابعة للمختبر الابداعي ، في انه سيتم الوصول الى الزيادة التدريجية في الكمية والى تحسين نوعية الافلام ، لا عن طريق زيادة كمية المجموعات العاملة ، ولا على حساب زيادة الكشوفات التقديرية ، بل بقوة مجموعة واحدة على حساب التطوير المستمر في الاعمال الاعلامية ، التنظيمية ، التصويرية والمونتاجية •

وستكون الخاصية الثامنة للمختبر الابداعي ، هي ان التأثير الجيد على الانتاج السينمائي للمجموعات الاخرى ، للمعامل السينمائية الاخرى ، سيسير لا في خط الموعظة الاخلاقية ، بل في خط الامثلة الحية ، في خط النماذج الرفيعة للابداع السينمائي •

وستكون الخاصية التاسعة للمختبر الابداعي ، هي انه لن يعرف الخلل الاخراجي ، فان استمرارية العمل الانتاجي لمجموعة مواضيع ، سيساعد دائما على استعمال الكادر الذي لم يدخل

في موضوع معين ، بنجاح في أحد المواضيع التالية .

واخيرا ، ستكون الخاصية العاشرة للمختبر الابداعي ، هي الغياب الكامل تقريبا للعطل الاجباري المعتاد . ومن النادر جدا ، ضمن الاستعداد الدائم للتصوير وضمن الامكانيات التقنية للتصوير في أي مكان وفي أي زمان وفي أي ظرف ، ان يخلق ذلك الوضع الذي لا يمكن فيه عندما يتوقف التصوير لسبب ، ابدال التصوير بتصوير آخر (ان لم يتعلق بالموضوع المطروح ، فبأحد المواضيع التي يجري تصويرها بالتوازي) .

ان المختبر ضروري ، لانه :

انتقال من وضع « كل شيء مستحيل » ، الى وضع « كل شيء ممكن » (« المستحيل » ـ مجرد مهمة يحتاج حلها الى كذا وكذا) .

انتقال من نظام التنسيق المستمر ، الى نظام الافعال المستمرة .

نحن متأكدون من ازدهار حديقتنا التجريبية ـ مختبرنا . نحن متأكدون من أننا سنعطي الوطن ثمارا رائعة من هذه الحديقة ، فيما لو أعطونا امكانية تنمية أفلامنا كما نستطيع وكما نعرف ، ضمن ظروف مميزة خاصة بهذا النوع من الافلام .

نحن لا نخاف من أي مصاعب ابداعية . نحن نحبها ، نحن نتغلب عليها بمتعة .

مخطط المختبر :

١ ـ مكتب المخرج : مكان التفكير . مكان العمل الكتابي. مكان الملاحظات . مكان كتابة خطط ومخططات التصوير

والمونتاج • مكان استقبال الزوار • مكان مشاهدة وتدقيق نتائج بعض الاعمال على شاشة صغيرة • مكان الاجتماع مع المعاونين • مكان قراءة المواد الضرورية ودراستها واستعمال المقص والقلم لذلك • مكان الراحة بعد غرفة العمليات وأثناء العمل الليلي • مكان التوقف ما بين العمليات • مكان الاختلاء لتركيز الانتباه في اللحظات السريعة الصعبة • مكان الافكار والقرارات المسؤولة •

٢ ــ غرفة العمليات : مكان العمليات المونتاجية • المكان الذي فيه تتآلف مع بعضها البعض ، نتائج أعمال اعلامية وتصويرية منفردة • مكان التصنيف الاولي للمادة فورا بعد التصوير وتظهير النيجاتيف • مكان التصنيف الثاني للمادة فورا بعد طبع البوزيتيف • مكان التصنيف الثالث للمادة بعد توزيعها حسب المواضيع • مكان التصنيف الرابع للمادة (الصامتة والناطقة) ضمن حدود الموضوع الدوري • المونتاج الاولي للفيلم • التصحيح واعادة الترتيب • التدقيق الاخير لجميع الاجزاء على انفراد ولكل تركيبات الاجزاء مع بعضها البعض ، ولكل تركيبات الصورة مع الموسيقى ، والكلمة مع الكتابة • التدقيق في سرعة وايقاع الاشياء • التدقيق حسب الامتار • المونتاج النهائي •

٣ ــ غرفة الاعلام والتنظيم : مكان الاستطلاع الاولي • محطة المراقبة • الاتصالات الهاتفية والكتابية والشخصية مع الناس الخاضعين للمراقبة ، ومع الظواهر • تنظيم مركز المراقبة • تحضير المادة الاعلامية للمخرج • تنفيذ المهام التنظيمية والاعلامية • العمل الاداري في عمليات التصوير • تحمل مسؤولية وسائل

التحرك ، والاستعداد للتصوير في أي لحظة •

٤ ــ المدخرات السينمائية للمؤلف : المكان الذي تحفظ فيه مدخرات المخرج الابداعية • المكان الذي تنقل منه المادة الدورية الخاضعة للعمل الابداعي ، الى غرفة العمليات • دفتر ملاحظات المخرج • مسوداته ، لقطات منفردة رسومات وأجزاء أخرى تنتظر دورها • قاعدة مونتاجية ذات وظيفة خاصة ، تنمو من فيلم لفيلم ، تعطي (حسب زيادة كمية المدخرات الابداعية) الامكانية للمؤلف المخرج لاختصار المسافة تدريجيا بين اطلاق أعمال منفردة •

٥ ــ وحدة آلات التصوير المتحركة : « بيت صغير على عجلات » • باص مجهز خصيصا بقاطرة تسمح تقنيا بالتصوير في أي مكان وفي أي زمان وضمن أي ظرف •

لقد كان الباعث على اقتراحي بتنظيم المختبر الابداعي ، هو ضرورة الابتعاد تماما عن الوضع الذي وجدت فيه مجموعتنا في الفترة الاخيرة في « ميجرابوم فيلم » • والوضع باختصار ما يلي:

بعد الانتهاء من « ثلاث أغنيات عن لينين » اتخذت مجموعتنا قرارا ــ الانتقال من العمل في الفيلم الشعري ذي الطابع الاستعراضي ، الى العمل في أفلام عن تصرفات الانسان • وعلى عكس المتوقع ، فبدلا من التحية والدعم ، صادفتنا معارضة الادارة • المعارضة لا بالكلمات • بل بالفعل • المنع لا بالكلمات ، بل بالفعل • الموافقة على المجموع بعد منع كل عناصر هذا المجموع • وكانت الممارسة العملية للادارة تتناقض مع القرارات• والفعل يتناقض مع الكلمة • الموافقة شكلا والرفض في الجوهر • اليد اليمنى توقع واليسرى تمحو • زائد وناقص • أي صفر •

والصفر كما هو معلوم « يلغي أي رقم آخر يضرب به » • وكانت كل مقترحاتنا العلمية والابداعية ، المضروبة بهذا الصفر ، تعطي حتما في النتيجة صفرا •

علينا ان نركز كل تجربتنا لسنوات عديدة في التصوير ، كل اكتشافاتنا واختراعاتنا المنثورة على الطريق بسبب التنظيم غير الصحيح ، للعمل الزاميا في مختبرنا للتصوير الصحيح لتصرفات الانسان خارج الاستوديو ، في الظروف الطبيعية •

ان كل ما فعلته حتى الآن الادارة غير المؤهلة بالنسبة لعملنا التصويري ، لا يجب ان ينظر اليه كمساعدة ، بل كتجريد منظم من السلاح ، وكتبديد لنتائج عمل مجموعتنا ذات القدرة على الاختراع • ان المختبر الابداعي ـ هو نهاية تدمير ما زرعناه ، هو غرس مشتلنا الابداعي وحديقتنا الابداعية •

(١٩٣٧)

(١٧ كانون الثاني) :

ربما أنا أيضا اؤدي دورا ؟ دور الباحث عن الحقيقة السينمائية ؟ وهل حقا انا أبحث عن الحقيقة ؟ ربما ؛ هذا أيضا قناع لا ألاحظه أنا ؟•••

ليس كذلك • أحب الناس • ليس الجميع ، بل أولئك الذين يحكون الحقيقة • لهذا أحب الاطفال الصغار • هنا دائما ما يجذبني الى مثل هؤلاء الناس • لهذا أحب الابداع الشعبي • ان الحقيقة ـ هدف • كل طرقنا وأساليبنا وأنواعنا والخ ـ وسائل • من يحتاج الى الافلام التي لا تسعى الى كشف الحقيقة ؟ اذا كنت

لا تستطيع ان تصنع فيلما تحكي فيه الحقيقة ، فلا تصنع فيلما • لا حاجة لمثل هذا الفيلم • كل الوسائل من أجـل الحقيقة • طالب بهذه الامكانيات والوسائل • ان عدم الطموح هنا ، خطر وفـي غير محله • لا يحب كل الناس الحقيقة • فاذا قلت لهم حقيقة غير مريحة ، ضحكوا وأضمروا الشر • ان تكـره الكذب المريـح • قليلون يقدرون على هذا • عندما يكتب النقاد ، فانهم في معظـم الحالات يعتبرون وسائلنا هدفا ، ويهاجمون الوسيلة وهم يعتقدون انهم يهاجمون الهدف • ان عدم القدرة على التمييز بـين الوسيلة والهدف ــ هي مصيبة معظم نقادنا السينمائيين •

تقف في الصف الى الحمام وتفكر : كيف استطاع المخرجون الآخرون التحايل وعدم الوقوف في الصف الى الحمام ؟

يجب أن تكون هذه قدرة خاصة : الحصول على شقة فيهـا حمام ، الحق في استعمال السيارة ، الحق في الحصول على الآلات الضرورية للتصوير والخ •

التواضع وعدم الطموح ــ هذا بالطبع ، أمر حسن • ولكنك لا تلاحظ كيف يبدأ رفاقك الذين في وضع مريح أكثـر منك ــ انت الذي تسير على قدميك ــ بالنظر اليك مـن عـل • « المشاة ليسوا رفاقا للخيالة ؟ » •

يبدأ جيراني في الشقة (وهـم كثيرون) بالتعامل بازدراء ، وحتى بنوع من الشك • ذلك ان الجيران طمعوا في غرفتي ، بعد ان حصلت على الجائزة • فقد قرأوا فـي الجرائد ، ان الحاصلين على جوائز يتسلمون شقة وأشياء أخرى • وطالمـا بقيت في هـذه الغرفة ، فهذا يعني أن هناك شيئا ما غير طبيعي • يتغير الناس فـي

شقتنا بشكل ابطأ مما يجب • ولا زالوا يفضلون عدم النظر من وراء القناع • الاقنعة عندهم غير مهمة • انهم فقط ، سيربحون بدون قناع •

ان أسوأ حقيقة ــ هي رغم كل شيء حقيقة •

(١٢ شباط) :

القلب • لم يعرف أحد أين هو • واذا به لا يتحمل • انه هنا يؤلمني • أمضي الليالي بعيون مفتوحة • القلب • انه هنا • يرتج• بينما ــ أنا أمرح • ولكن المرح محجوز وراء قفل • أسعيد أنا ؟ سعيد • لا بسعادتي • سعيد بسعادة الآخرين كلهم • انا ــ استثناء يؤكد القاعدة • من اين هو ؟ الى أين هو ؟ لا يريد أن يبقى في الجسم • يرجو : أخرجني • أريد الذهاب • أمر سيء • ولكن لا وجود للحسد • لقد قتلته • انني فرح بالفرح العام • وسيأتي دوري • « تزرع ، ولكن لا تحصد » • سيأتي دوري • تزرع • تزرع • تزرع • أيها القلب ، استرح • توقف • لا يجب ان تسعى للخروج • هدوءا • ستجيء السعادة • سيجيء العمل • سيجيء الفرح • فقط ، لو لم يكن هذا التعب • فقط ، لو يتحمل القلب •••

يجب ان ننظر الى واقع انني نجحت أثناء اعادة تركيب تكوين جديد تماما (« المهد ») ، في ان أنقذ من التكوين الاول، ويبلغ حوالي ٢٠٠٠ سطرا ، أكثر من ٣٠٠ سطرا للاستعمال في التكوين الثاني، على انه انجاز وليس نقصا • فانه يجب اعتبار ان الميزة الاولى للاغنية الجديدة ، للبناء الجديد ، انه لم تهلك أفضل

نماذج الأغنية الاولى غير المنفذة، أثناء التغيير الجذري لموضوع وبناء الفيلم • الاحتفاظ بهذه النماذج من الابداع الشعبي ، وعدم ابدالها بالاختلاق المكتبي ـ هنا كان الهدف ، هنا كانت كل صعوبة اعادة بناء الفكرة • انني لا أعتبر نقصا ، بل انتصارا كبيرا لي ، واقع ان اضافة ٢٠٠ سطرا جديدا وأكثر ، اضافة الى شكل آخر لتكوين الشيء ، قد سمح لي بالتعبير عن فكرتي الابداعية ، ليس على حساب التدمير الكامل لكل المادة التي وجدناها سابقا • لو كان بالامكان انقاذ لا ٣٠٠ سطرا ؛ بل ٥٠٠ او ٦٠٠ ، لكنت فعلت هذا بالتأكيد • بعض النماذج يخلقها الشعب لا في خلال سنوات ، بل في خلال عشرات ومئات السنوات • ان الاعتقاد انه أثناء دراسة مواد مكتبة الافلام ومواد أخرى لمدة ثلاثة أشهر ، أستطيع بالمناسبة « أن أؤلف » بدلا عنها موادا جديدة (ومن أجل ماذا يجب ان أفعل هذا) ، هو خطيئة لا تغتفر • انني لم أضع مثل هذه المهام أمامي ، ولا يجب ان أضعها •

انني لا أعمل لاجل النقود • من الضروري فهم هذا • لو كنت أعمل لاجل النقود ، لما كنت ربحت وسطيا أقل من كل بقية المخرجين • أقل ، ربما ، من بعض عاملات المونتاج • ان الفيلم الذي أخرجه هو بالنسبة لي ـ طفلي • لا يستطيع أحد ان يتألم ويقلق على صحة ومصير الطفل ، أكثر مما تفعل الام •

انني في المرحلة الحالية من دراستي السينمائية لا أؤلف الفيلم على أساس الاجزاء ، والكتابات او المشاهد • انني أؤلف كل الفيلم فورا ، أي أدخل فورا في الفعل المتبادل بين جميع الاجزاء التي بحوزتي •

توجد الكادرات جميعها في حالة اعادة الترتيب المستمر ، حتى نهاية العمل المونتاجي ، الذي يقدم من نفسه تكرارا مختصرا جدا لجميع المراحل السابقة ، لكل تاريخ تطور هذه العملية ؛ بدأ من التركيب المبدأي « لباتيه جورنال » القديمة ، وانتهاء بالتركيبات المونتاجية المعاصرة الشديدة التعقيد •

وغالبا ما يؤدي واقع انني أقدم « أشجار البناء » فقط في اللحظة الاخيرة (ويستحيل عدا ذلك) ، الى ارباك رؤسائي الجدد • اذ ، فجأة قد لا ينجح الفيلم • قد لا يثمر عن شيء •

لا يخاف الرؤساء الاكثر خبرة ، الذين يعرفون عملي • انهم يعرفون ان في هذه المرحلة الاخيرة ، قد تم دراسة المادة من قبلي ومن قبل سفيلوفا في كل امكانياتها ودقائقها ، الى درجة اننا نستطيع ، ان نجري التحسينات اللازمة او التصلحيات في بضع ساعات معدودة •

ولهذا ، لا معنى للتخلي عن أرفع الاشكال الانتاجية والعودة الى طرق أكثر بدائية باسم التأثير المسبق الملموس • المهم ليس تأمين التأثيرات بل نتائج العمل النهائية •

« يسعى الفنان الحقيقي المشرّع الى الحقيقة الفنية ، واللامبدأي ، هو الذي يتبع كالاعمى الدافع الى ـ تقليد الحقيقة؛ الاول يقود الفن الى أعلى درجة ، والثاني ـ الى الدرجة السفلى» (هكذا قال غوته) •

تضيء الشمس الجيران في البيت على الجهة الاخرى من الشارع • بينما نحن نحيا في الضوء المنعكس • امرأة شابة مليئة

الجسم ، تقف بكل طولها أمام المرآة ولا تشك ، في انني أنظر اليها من النافذة المقابلة • نزعت الثوب وبدأت تتطلع الى نفسها وهي تدور وتصلح شعرها • تضيء الشمس كل جسمها وتبهر عينيها ، وهي كما على خشبة المسرح المنارة بقوة ، لا ترى المتفرجين ، لا تشيح بصرها عن المرآة •

اذن ، من الممكن احيانا مراقبة اللحظات الخصوصية في تصرفات الانسان ، بدون تجهيزات خاصة او صعوبات • وحتى بدون تجارب معدة خصيصا •••

اذكر زوجة الحارس الذي غرق في البئر • اذكر الارمل الذي بكى يومين بعد موت زوجته ، وفي اليوم الثالث أحضر فتاة من الشارع ، أغلق الباب ، أشعل المصابيح ونظر طويلا الى الفتاة العارية ، دون ان يحاول لمسها • اذكر استغراب الفتاة ، ثم وقاحتها وحيلها « التجريبية » • وكان وجه الارمل وعيناه الغائبتان في البعيد ، ــ كما لو أن جسد الفتاة خارج منطقة الوضوح ، كما لو انه متكسر على ضوء الموشور • كما لو ان أجسادا كثيرة تسبح أمام العينين ••• كل هذا كان غريبا جدا • انتظرت الفتاة دقيقة اضافية ، ثم ارتدت ملابسها بهدوء وحذر • وخرجت من الغرفة على أطراف أصابعها • وكان يمكن رؤية كيف خرجت من أسفل مدخل البناء ، ونظرت الى الاعلى ، نحو نافذته المضاءة ••• في الصباح ، عندما خرجت الى العمل ، شاهدت من النافذة ، انه لا زال يجلس في وضعه السابق •

اذكر رجلا مع زوجته يركبان عربة الحوذي في شارع بتروفكا • وهي تحكي له شيئا ما بحيوية • ابتسم الزوج وداعب

بكفه ذراعها . وفجأة يشحب الزوج ، يبلع بفمه الهـواء . هي لا ترى ذلك وتستمر في الحديث والابتسام . يقبض الـزوج عـلى يدها . تتطلع جموع الناس . يتوقف الحوذي . تصرخ الزوجة ، تتضرع ، تناديه بأسماء التحبب ، تعانقه ، تهمس في أذنه ، تقبله ، ولكن الزوج ـ ميت .

أذكر كثيرا من الحوادث المختلفة ، غير القابلة للتصوير ، فيما لو تمت الكتابة عنها مسبقا .

(١٥ نيسان) :

على جبهة فيلم « سيرغو اردجونيكيدزي » .

لا يوجد أي تغيير . تـم توليف النيجاتيف . ومـن غـير المعروف متى سيعرض على الشاشة .

على جبهة فيلم « المهد » .

ان الوقت المتبقي قصير جدا . كل شيء غامض . تيارات ماء تحت الماء . الخطوط الخلفية غير مؤمنة . لا أعرف ما العمل .

على جبهة مشروع المختبر التجريبي . هناك مماطلة في تنفيذ المشروع . شترو يكتب رسائل حزينـة من كييف . كورينسكي يسافر لا لتقاط صورا فوتوغرافية .

على جبهة « اتحاد الاخبار السينمائية » . الخط هو باتجاه الكمية . باتجاه العمل الحرفي . الامور سيئة بالنسبة للتقنيـة . لا مكان للاختراع الابداعي . سرعة العمل جيدة . ولكن تقليدا ما تم اكتشافه يتكرر . لا خطوة للامام . لا أحد يشجع النضال من أجل الكيفية . الهجوم الكاسح ، بدلا عن تنظيم عملية الانتـاج .

فقد المخرجون صفاتهم الشخصية • يربح المصورون جيدا وهم سلبيون • يحتجون بضعف •

ان المختبر ضروري • يجب تقديم نماذج الجديد • نفض الادمغة • تحطيم العادات • ايقاظ النائمين • فتح الطريق أمام الاختراع • وهكذا لن تعرف هؤلاء الناس • اذا كنت ضعيفا ، اذا لم تكن قادرا على القيام بجهود فوق طاقة البشر ، فستسبح في تيار النسخ الفاقد الروح ، للنماذج الغريبة • يستحيل • يجب تغيير ظروف انتاج الاعمال الابداعية ، بحيث يستطيع كل عامل في الاخبار السينمائية ان يقدم من عنده شيئا جديدا ، طازجا ، مكتشفا حديثا •••

(٢٠ كانون الاول) :

تم عرض « المهد » على الشاشة بشكل غريب جدا • فقط ، خلال خمسة أيام لا غير قبل العيد (في موسكو) ولم يعرض في مركز المدينة • كتبت رسالة حول ذلك الى شومياتسكي ، ولكنني لم أتلق جوابا • وتقريبا ، لم يتمكن أحد من مشاهدة الفيلم • لقد ظن الجميع انه سيعرض في أيام العيد • ولم تكن هناك اشارة في الاعلانات الى أين ومتى سيتم عرض الفيلم • ولم يسعف الوقت الجرائد لكي تكتب عنه ، عدا « الجريدة السينمائية » و « موسكو المساء » • غرائب اضافية جديدة ، لا يمكن حتى الآن تفسيرها • وسيبين المستقبل ما الامر •••

والآن ـ الحال مريح • مريح جدا •

لقد انتهيت أخيرا من الوقوف في الصف الى المراحيض ،

والى حنفية التغسيل ، والى الحمام والخ • لقد انتقلت الى شقة جديدة مكونة من غرفتين • كما لو انني لم أحيا حتى الآن • حتى انني أشعر بضعف بسبب هذا الانتقال المتباين • لا يوجد هاتف حتى الآن ، والحمام وأنابيب الماء ليست على ما يرام • ولكنني لم أعد أسمع الفضائح في المطبخ • استطيع وضع ابريق الشاي على الغاز متى أريد ؛ ولم يعد الماء يقطر علي من السقف • وهذا أمر حسن ، يهدئني الى حد انني أظن الأمر أسطورة • هل يحتاج الانسان الى الشيء الكثير ـ ربما ، سأشفى لو مضت الامور على هذا النحو •••

(١٩٣٨)

تبقى الفكرة الابداعية مجرد فكرة لا أكثر ، اذا لم نكن نملك الشروط التي يمكن من خلالها تنفيذ الفكرة • ان الرغبة بتحقيق الفكرة الابداعية وحدها غير كافية • يجب ان نملك تصورا واضحا ، حول ان الفكرة ضمن ظروف معينة ، يمكن ان تتحقق كليا ، وضمن ظروف معينة ، يمكن ان تتحقق جزئيا وبشكل مشوه ؛ وضمن ظروف معينة ، يمكن ان لا تتحقق على الاطلاق • هل يمكن القول انه يمكن لاي كان ان يحقق فكرة المؤلف الابداعية ؟ أي مخرج ، أي مدير ؟ أي مصور ؟ مساعد والخ ؟ كلا ، لا يمكن ان نقول هذا • هل يمكن القول ، انه يمكن لأي وسائل اضاءة وأجهزة تصوير ان تنفذ هذه الفكرة ، أو أي ظروف تقنية ، او في أي موعد ، او ضمن أي وسائل للتنقل ، او في أي فيلم ؟ يستحيل تأكيد هذا أيضا •

يجب تنظيم الانتصار ، لا انتظار ان يجيء لوحدة كنتيجة لمعجزة ما •

ان الطريق الوحيد لتحقيق الفكرة الابداعية غير المألوفة ـ هو في تنظيم ظروف غير مألوفة ومتطلبات غير مألوفة لكتابة السيناريو ، للتصوير ، للمونتاج ، ولكل العملية الابداعية والتنظيمية ـ التقنية • وضمن مطالبنا بالتحقيق غير التوفيقي للفكرة الابداعية ، وضمن كراهيتنا للزيف ولتقليد الحقيقة ، التي يحاول الدجالون ورجال الاعمال ان يجعلوها بديلا عن الحقيقة المتعددة الالوان ، وضمن طموحنا لتقديم نماذج خلقها الابداع الشعبي ، وليس صورا تزيينية مصنوعة بسرعة للشعارات والكتابات ؛ وضمن نفورنا من التقاليد الثابتة ـ يستحيل علينا الموافقة على الظروف التي تشل كل ابتعاد عن الوصفات العامة والفاقدة للشخصية ، التي تم اختلاقها في المكتب بدون تعديلات على الاستثناء •

الناس قبل كل شيء • يجب تهذيبهم بانتباه وعناية من فيلم لفيلم ، تدريجيا ، خلال تطور العمل • ان غياب الجماعة الدائمة ، أي غياب الناس أعضاء الجماعة ، الذين هذبهم تدريجيا المؤلف ـ المدير ، مخرج الفيلم ، يلغي امكانية الصقل السليم للفيلم الشعري • من المستحيل في كل مرة ؛ بعد انتهاء كل فيلم ، ان نبدأ من جديد ـ من تعيين الناس الجدد الذين في معظمهم لا يهتمون وغير مطلعين اطلاقا على الفيلم الشعري • اننا بحاجة الى أناس يوحدهم حلم واحد ، فكرة واحدة ، هدف واحد ، تصميم واحد على بلوغ الهدف • ان وضوح الهدف ووحدة الهدف

وجماعية الهدف ، يمكن ان تكـون فقط ، عنـد الجماعة التـي يجمعها النضال ضد المصاعب ، ضد العوائـق ، الذيـن تجمعهم النجاحات المشتركة والخسارات والانتصارات والهزائـم ، وليس عند المجموعة المجمعة بالصدفة للمهمة ، من اناس هم بالصدفة غير مشغولين في اللحظة الراهنة •

وبعد ذلك ــ شروط تقنية وتنظيمية ، وقاعـدة للعمــل الابداعي •

لا الشروط المتوفرة صدفة في اللحظة الراهنـة ، لا جهـاز التصوير او جهاز الاضاءة المعطى بالصدفـة ،او التجهيزات ، ولا الشروط الراسخة ، المعدة لإهداف أخـرى ، بـل بالضبط ، ذلك الجهاز او تلك الكاميرا ، او التجهيزات ، بالظبط ، تلك الشروط التي لا تعيق ، بل تساعد على تنفيذ المهمة • وليس عموما الموعـد الثابت ، او الذي ترسخ صدفة لسبب ما ، بـل بالضبط ، ذلـك الموعد الاقصر للتحقيق غير التوفيقي لذلك الفيلم بالظبط ، وليس لاي فيلم عموما •

وأخيرا ، لا ١٠٠٠ روبل ، أو ٢٠٠٠ روبل ، بل ذلك المبلـغ الذي يحتاجه ذلك الفيلم ، وليس أي فيلم عموما •

(٤ ايلـول) :

برنامج العمل ــ هذا ما نحتاجه • وبدلا من ذلك ــ يوجـد بعض الناس في بعض المراجع الرسمية الذيـن يستحمون في خطة السيناريو الخاصة بهم ، يفكرون طـوال أسابيع حـول كيف يضيفون جملة ما ، يغرقون في التوافه ، غـير واثقين مـن شيء ،

يخشون شيئا ما ؛ لا يمنعون ولا يسمحون ، ويتلكأون ، يتلكأون، يتلكأون •••

وفي هذا الوقت يمضي كل شيء : الشمس ، والاحداث ، والناس الذين تحتاجهم ، وحماس المؤلف ، واهتمام المحيطين والامكانيات التقنية • وبعد ذلك ، في أحد الايام الرائعة ، يبدأ الذعر فجأة • أسرعوا ، أسرعوا ؛ يجب ان تفعلوا المستحيل ، نحن مع الفن ، ولكن ليس على حساب تمديد الموعد • يجب ان ننفذ الخطة والخ •

من سيعيد الي هذه المائة يوم ، التي ضاعت أثناء جلسات التنسيق والقرارات ؟•••

(١٧ ايلول) :

وسائل الصراع الممنوعة • لقد منعتها على نفسي •

١ ــ الكذب بهدف الوصول الى الحقيقة •

٢ ــ المراهنة على غباء الآخرين لزيادة فرص النجاح •

٣ ــ تقليد الحقيقة بدلا عن الحقيقة •

كيف نناضل ضد الاجابات البيروقراطية ، ضد التعليمات ، التي ليست هي قرارات ، بل تأجيلا للقرارات ؟ كيف نناضل ضد « غدا » اللانهائي ؟ كيف تفسر التعصب ضد الموهوبين والتساهل مع غير الموهوبين ؟ كيف نميز الجبن عن الحذر ، الحقيقة عن تقليد الحقيقة ؛ اللعب عن الجد ، التصنع عن المعاناة ، والواقعة عن الاختلاق ؟

المنع والسماح ــ أمران مفهومان • ولكن ما العمل مع « عدم المنع » ، « وعدم السماح » ، مع المعلبات ، مع المخللات ، مع التباطؤ والتأجيل الى ما لا نهاية ؟•••

والفكرة الابداعية ، اما أن تتلف ، او أن تهمل لسنوات طويلة وعلى مدى الحياة • ما هي الوسائل لانقاذ الفكرة الابداعية ؟ هل يمكن استعمال كل الوسائل ، كل الوسائل العادية المقرفة ، الوسائل المحتقرة والمهينة والمعيبة ، التي يلجأ اليها رجال الاعمال والتجار في كل خطوة ؟ هل يمكن للوسائل غير المبدأية أن تناضل من أجل قضية مبدأية ؟

من الواضح انني لا أستطيع • وحتى الآن يتملكني الحقد على هذه الوسائل • حتى الآن ، سنسعى للوصول الى الحقيقة عن طريق الحقيقة •

من المستحيل ان نكتب مسبقا في السيناريو الوثائقي ان « ايفانوف قد غرق أثناء الاستحمام » • فهو ربما لن يغرق ، بل حتى لن يستحم • انه سيعيش ، سيلعب الشطرنج ويضحك ، متجاهلا التصحيح الذي أجري على السيناريو ، المتضمن « انه استحم ولم يغرق » •

لا يجب في الافلام الوثائقية ، التي تدور مواضيعها حول تصرفات الانسان ، استعمال الوسائل العادية والاشكال الدائمة للعملية الانتاجية • فهنا توجد خطة أخرى للعمل ، ملخصة في مشروع المختبر الابداعي • لا يجب ان نقدم وصفا لحريق بيت ما ، قبل وقوع الحادث • فربما لن يحدث الحريق • وسنضطر اما لدحض الوصف على انه اختلاق ، واما لحرق بيت وفقا

للسيناريو • وفي هذه الحالة ، فان هذا لن يكون فيلما اخباريا ، بل فيلما تمثيليا عاديا بديكوراته وممثليه •

لم يكن ممكنا في السنوات الاخيرة ، ان يجري الحديث عن التطور المكشوف للفيلم الاخباري ـ الوثائقي • لقد كانت الوسيلة الاكثر فعالية في الصراع ضد الافلام الاخبارية ـ الوثائقية ، هي عدم نشرها ، وخنقها في التوزيع • ان ذلك قد أفقد العمل في الافلام الاخبارية ـ الوثائقية معناه ؛ وقاد مؤلفي هذه الافلام الى حالة اليأس وفقدان الامل •

هل يمكن :

١ ـ المساواة في الحقوق والامكانيات بين الفيلم الاخباري ـ الوثائقي وبين الافلام العادية (مع حساب مميزات الفيلم الاخباري) ؟

ممكن •

٢ ـ اعادة طرح مسألة « النسبة اللينينية » لبرامج صالات السينما ؟

ممكن •

٣ ـ مرة أخرى ـ اكتساب ثقة المتفرجين بهذه الافلام ، بدون التسابق وراء الكمية ، بل انطلاقا من مقولة : « كلما قل ، كلما كان أفضل ؟ » •

ممكن •

٤ ـ اجبار أجهزة التوزيع على أن تعقد معنا اتفاقا حول

واجبات تحريك الافلام الاخبارية ـ الوثائقية الى الامام ؟

ممكن .

٥ ـ ان نجعل نظام أجور العاملين في الافلام الاخبارية ـ الوثائقية ، تتناسب مباشرة ، مع كمية ونوعية العمل المبذول وان نلغي الاجور المقررة وفق علامات شكلية (عدد الفصول) ؟

ممكن .

٦ ـ اعادة بناء تنظيم العمل في الاستوديو ، على أساس ان لا توقف الاخبار الفورية والجارية ، انتاج الافلام الوثائقية الفنية ؟

ممكن .

(١٩٣٩)

اخرج مجلات للتصوير . أسير وأتذمر ، وأقول لكل مدرائي أشياء مزعجة . اذ لا أستطيع الصمت .

يتم كل العمل بلا جدوى . يطبع على كونترتيب ذي نوعية سيئة جدا . يكاد العدد السادس من « الاتحاد السوفييتي على الشاشة » أن ينتهي ، بينما العدد الاول ، عدد كانون الثاني لم يطبع ولم يرسل . والمعامل لا تطبع . تعتبر الكونترتيب غير صالح، وخيرا تفعل . لا يجب ان نرسل الى الخارج مادة غير صالحة تقنيا .

ولكن لا شيء يفيد . والاعداد تولف واحدا تلو الآخر . يختار الملحنون الموسيقى . تكتب النصوص للتعليق . يتم تسجيل

الصوت والخ • وكل هذا بلا جدوى ، لأنه سيعتبر غير صالح تقنيا •

تحتج وتتذمر • تطرق الادارة وتفكر : انسان مشاغب ، ان متطلباته زائدة ، يجب التخلص منه ، كي يصبح كل شيء هادئا ومريحا • انه لا يريد ان يعترف بانجازاتنا المدهشة • انه يقول ان هذا تقليد متبع ، ضعة ، حرفة يدوية • ولكننا ، سنتخلص منه الآن بسرعة •••

كم الامر حسن ! ألم مريع في اذني (من مضاعفات الرشح)• تتعذب ولا تفكر بشيء • تستلقي على السرير • تنتظر الطبيب ، ولكن جرس هاتف المدير يخبرك بتهديد ، انه قد تم نقلك الى « موستيخفيلم » منذ ٢٥ آذار • ماذا بالنسبة لسفيلوفا ؟ اذ انها حتى الآن آخر أعضاء المجموعة الابداعية الذي لم ينتزعوه مني••

٢٨ آذار

على جبهة فيلم « ثلاث بطلات » • لسبب ما ، شاهد الفيلم عشر أشخاص من العاملين الابداعيين • والنتيجة ذاتها ـ الاعجاب بالفيلم والانزعاج من تأخر عرضه على الشاشة • يشتمون فيرتوف لانه لا يناضل ، لا يتذمر ، لا يذهب للعراك مع المراجع الرسمية •

بينما فيرتوف منوم مغناطيسيا • الفعل يساوي المقاومة • الخلق يساوي التدمير •

ما هو الافضل : الانتصار في النضال ، بعد ان تبذل بقية قوتك وان تخرج مؤقتا من الصف ، او البدء في عمل جديد ، الحصول على عمل جديد والبدء بالخلق ـ بدون ثقة ، حقا ، في

ان العمل الجديد أيضا لن يتعرض للتدمير بحركة واحدة ؟

لا يجب ان نبني الفيلم غير التمثيلي ، على أساس « الخطة التالية » المعزولة عن الحياة ، السيناريو المكتبي ، الذي لا يستند على القوى الانتاجية ، على وسائل الانتاج ، على القدرة على استعمالها في الظروف المعينة ، في المكان المعين وفي الزمان المعين.

ميل عضوي طبيعي للمراقبة . للتنظيم الانموذجي الشعري لهذه المراقبات .

عفاك ، يا تروتيسكايا . لقد رفضت ان تخضع « للسيناريو » . انها تقول : لن أفعل شيئا من أجلكم . صوروا الامور ، كما هي موجودة !

ويتذمر المخرج كيسيليف ، من انه لا يتمكن من أن يفعل شيئا معها . وأعتقد العكس : أي سعادة ، ان الفتاة لا تريد ان تتصنع . لو نقدر ان نصور هذا !

اجتماع اللجنة الابداعية . مؤتمر . قرأ التقرير غايمان . بدأ من عل ، ثم تقلص تحت تأثير التعليقات . تفكك وانخفض . وغطى خطباء كثيرون عليه. كاتسمان بدأ ذلك . تحدث كل واحد من وجهة نظر مزرعته ، برجه . واعتبر معظمهم ان من الضروري التذكير بفيرتوف . اضطررت للحديث ، خاصة بعد تصريح كارمازينسكي ، الذي قال ، انه منذ اليوم الاول الذي عمل فيه في الاخبار ، قاد الصراع مع فيرتوف ، على الرغم من انه يجب استعارة كل ما هو ثمين عند فيرتوف ...

يجب امتلاك أعصاب حديدية وصحة فولاذية . عندها قد يصبح بالامكان تكرار النضال . كما ناضلنا من أجل « ثلاث

أغنيات » .

ولكن القوى لم تعد تكفيني لفيلم « المهد » . ان ما جرى مع فيلم « اوردجو نيكيدزي » ، مع التعديلات اللانهائية للفيلم قد أضناني أكثر .. وأجهز علي فيلم « ثلاث بطلات » ، وكل هذا بسبب من بعض الاحكام المسبقة الشكلية والبيروقراطية . ان الاحكام المسبقة ــ **هي أخطر عدو للتطور : فهي** تجمد ، وتفسد ، تسد **الطريق أمام التطور (ستانسلافسكي) .**

لا يوجد عنده الكثير . لا يوجد حسد . لا يوجد حقد . لا يوجد هدوء . لا يوجد سيناريو . لا توجد سجائر ..

الريح تدخل من النافذة . وهذا حسن بعد حر النهار . يصفرون في الشارع . وهذا يشغلني عن أفكاري . بولينا تقول : « حسنا ، انني سأسافر » . يرتفع المصعد . ليزا تقول : « لقد وصلوا ، على الأغلب » . تبدو النجوم ، النجوم العادية ونجوم الكرملين حمراء من النافذة فوق الشجرة . غدا سيقطعون الشجرة ــ وسيبنون كاراجا للذين يعرفون كيف يعيشون جيدا .

لماذا هو لا يملك سيارة او بيتا ريفيا ؟ لماذا يجب في يوم العطلة الاندفاع الى مكان ما حيث الماء ، مع كل هذه المصاعب والازعاجات المتعبة ، ومن ثم العودة مع ازعاجات كبيرة اضافية ؟ الانتظار ساعات لامكانية التعلق بحافة الباص والانحشار داخل عجينة الاجسام العرقانة .

ولكن ، قد يكون هذا حسنا ــ عدم التمييز ؛ عدم بناء أحواض سباحة في البيت الريفي الخاص بي ، عدم تركيب سجاد مكون من حجارة ملونة في شرفتي الخاصة ؟.. لو فقط ترون

كيف يبدو هذا عند الذين يعرفون كيف يعيشون جيدا • « بيتك في شارع بوليانكا ــ يسخر قريبي غيبر ــ ، انت أكثر الاقرباء فقرا • يجب ان تعرف كيف تعيش •••! » وأنا لا أحسده •

كل شيء سيكون حسنا •

١٧ آب

لو كان يوجد كتاب مثل « نظام فيرتوف » أو « ابداع فيرتوف » ، لكان من الممكن عندها ، حينما تتغير الادارة السينمائية ، تعريف الادارة الجديدة بسرعة عن نفسي ، وعندها قد يعرف المدير كيف يستعملني على أفضل وجه • وبدون ذلك يبدو ان : « صانع الاحذية هو الذي يطبخ الفطائر » ، وان « صانع الفطائر يجر وراءه الاحذية » • انهم يكررون نقلي بلا معنى الى أماكن لا تلائمني اطلاقا والى أعمال غريبة عن طبيعتي الابداعية •

المراقبة ــ أمر مسموح به لكل تلاميذ بافلوف وعموما لكل العلماء والكتاب ، وممنوع ذلك على فيرتوف• انهم يقولون له، انه يجب كتابة كل شيء في السيناريو ، وان السيناريو ــ هو الاساس • وهو يعتبر ان المادة هي الاساس والطبيعة والمادة السينمائية المجمعة على شريط الفيلم • انه ينطلق من المراقبة باتجاه التنظيم الانموذجي لهذه المراقبات • وهم يجبرونه على الخضوع لنظام معاكس ، لنظام انتاج الافلام التمثيلية العادية الثابت : من السيناريو (ذي الطبيعة المكتبية ، الكتابية) ــ الى الطبيعة ، اضافة الى الالتزام الاجباري باخضاع الطبيعة لمتطلبات

« السيناريو » • وكل هذا بسبب الخوف من الاستثناء ، الخوف من التجارب ، الخوف من تعكير الهدوء ، تعكير الراحة ، بسبب الخوف من النور القوى والظلمة الشديدة ، بسبب : « دعوني أعيش بهدوء » •••

١٤ آب

ان العمل الابداعي ــ هو أحلى راحة • ان التوقف الذي لا معنى له والانتظار ــ هو العمل الاكثر تعذيبا ، والاكثر ارهاقا وتدميرا للجسم البشري •

لم يوافقوا على السيناريو بعد ، ولم يكلفوني به • ولكنني لم أعد قادرا على الاحتمال • أشعر بوضوح أكثر فأكثر ، انهم خدعوني بوعي • انني لست في مكاني اطلاقا • ان « موستيخفيلم » ــ ليست مكانا لي • قدمت طلبا للمدير • أرجو اجازة بلا راتب • سأكتب سيناريو ومشروعا • سأعمل بالقلم ، اذا لم يكن ممكنا ان أعمل بالكاميرا •

وصلت الى هذه الدرجة من العصبية ، لدرجة انني لا أستطيع ان أصعد الى الحافلة • تثيرني كل ملامسة في القاطرة ، وكل دفعة وهزة عصبية • أتماسك عن طريق التنويم الذاتي •

يملك جميع العاملين في بقية الفنون حق « الكتابة من الطبيعة » • اذن ، لماذا لا أملك أنا هذا الحق ؟ عندها لن يكون التوقف ممكنا : فلن أعتمد على اجراءات السيناريو ، بل على نفسي •

من الواضح ان منهج ميخائيل ميخائيلوفيتش بريشفين ، هو المنهج الاقرب الى منهجي • انه مثلي ؛ يعتبر انه « يمكن الاتيان بقلم او بريشة كما يفعل الرسامون ، ودراسة الطبيعة وفق الطريقة الخاصة ، سعيا لا الى أسباب الظاهرة ، بل الى النماذج » • وهو يقول : « ان الرسم وحده يدرس الطبيعة بشكل دوري منذ الازمنة البعيدة ، على طريقته ، ويحقق من الناحية الفنية اكتشافات ، كما تفعل العلوم » (« ليسي غون ») •

انني أجيء لا بالريشة ، بل بالكاميرا السينمائية ؛ بالجهاز الأكثر اكتمالا ، وأريد ان أتوغل في الطبيعة بهدف فني وبهدف تحقيق اكتشافات انموذجية فنية والوصول الى الحقيقة الثمينة لا على الورق ، بل على شريط الفيلم ـ عن طريق المراقبات ، عن طريق التجربة • ان هذا هو تداخل الاخبار والعلم والفن • انه طريق الاكتشافات التي سيتم البرهنة عليها وتفسيرها لاحقا • انه الطريق الممتع المفرح ، للذي يتجول في عالم مقنع • طريق الحقيقة ، لا تقليد الحقيقة • طريق رائع ، ولكنه صعب جدا • يعطي مثل هذا العمل سعادة حقيقية • كلما زادت الصعوبة ؛ زاد الفرح • وبدون سعادة حقيقية لا يوجد ابداع فعلي •

هل سأتمكن يوما ما من توضيح ومن البرهنة على حقي في مثل هذا الطريق ؟•••

انه ـ صياد • صياد الكادرات السينمائية • كادرات الحقيقة • الحقيقة السينمائية • انه لا ينغلق على نفسه في المكتب• يخرج من قفص الغرفة • يكتب مباشرة من الطبيعة • يراقب ،

يجرب • يتكيف مع الاماكن المجهولة • يتخـذ القرارات فورا • يتخفى وراء قناع ، وهـو يستعمل الامكانيات الطبيعية • وفـي اللحظة اللازمة يطلق ناره باحكام • القناص السينمائي • هدوء • جرأة • برودة اعصاب • مبادرة • رباطـة جأش • بـلا اجراءات مكتبية وما يشابهها • القرار والتنفيذ في آن واحد • انه مستطلع • انه مراقب • انه رامي • انه متتبع اثار • انـه باحث • ولكنه ليس شاعرا حتى الان • انه يتوغل في الحياة لاغراض فنية •

انه يستخرج من الحياة نماذج شعرية • انـه يركب مراقباته في انتاجات فنية متميزة • يحقق اكتشافات فنية • يصب جزئيات الحقيقة الفعلية والثمينة في اغنية الحقيقة ، فـي قصيدة الحقيقة ، في سيمفونية الواقع الموضوعي •

ولكن لا وجود لهذا كله •••

فهو منذ عدة سنوات لا يمارس الصيد ، لا يبحث ، لا يطلق النار ••• وعندما يصوب ويستعد للضغط عـلى الزناد ، يقولون له : « توقف ! » • ويطلبون منه موافقـة رسمية • وهـو يسعى للموافقة ويحصل عليها احيانا • ولكن العصفور يطير خـلال هذا الوقت ويهرب الوحش • فلا تفيده الموافقة بشيء •

انه احيانا ، يتتبع لاسابيع ولاشهـر موضوعـا للمراقبـة ، للدراسة ، للبحث عن النماذج الفنية • ولكنهم يقولون له : اعطنا سيناريو ، اعطنا مسبقا نتائج مراقباتك المستقبلية عـلى شكـل وصف ادبي او اخراجي لكل لقطـة ستصور • وينتج عـن ذلك المستحيل :

اذا كنا نملك نتيجة المراقبات مسبقا ، فـلا يجب ان نقـوم

بالمراقبات •

اذا كنا نملك مسبقا ، نتيجة التجارب التي لم نجرها ؛ فلا يجب ان نجري التجارب • (من الممكن مسرحة الشيء ، ولكن هذا هو المجال الاخر في السينما) •

اذا كان تركيب مركب كيماوي ما ، او معادلة ما ، معروفا مسبقا ، اي اذا كان المنشود موجودا ، فكيف نبحث عن الموجود ، فكيف نكتشف ما تم اكتشافه ، كيف ذلك اذن ؟••• وهنا تكمن القضية ؛ حيث ان خطة الحدث ــ ليست وصفا للحدث الذي قد حصل ، ان خطة المعركة ، خطة المراقبة ، ليست وصفا للمراقبات القديمة • يشترك في كل معركة جانبان • لا يخضع العدو لخطتكم • فعنده خطته الخاصة • وعليك ان تتصرف ، اخذا بعين الاعتبار تصرفات العدو •

١٨ تشرين الاول

لقد مر شهر منذ بدأت العمل في « افلام الاطفال » • وقدمت خلال هذا الوقت اقتراحات عديدة • كتبت طلبات عديدة• ولكن الادارة لم تقرر بعد ، ما الذي سأبدأ العمل به • يعدني ساكوف ، نائب مدير قسم السيناريو الفني ، انه سيقدم لي باسم الادارة اقتراحه خلال ايام • وحتى الان كانت الاقتراحات تقدم من قبلي فقط ــ لم تكن هناك اقتراحات مقابلة • انني ابذل كل الجهود لكي ابدأ العمل ؛ ولكنهم حتى الان يقابلونني بحذر شديد • لا املك امكانية فعلية للاختيار • فقط لو ابدأ التصوير بأسرع ما يمكن • بسرعة ، بسرعة ، حتى لا تتحطم اوتار اعصابي

المشدودة ، حتى لا افقد عقلي • يعاتبني سيرغي يوتكيفتش : « يجب ان تتعلم كيف تبيع بضاعتك » •

٢٤ تشرين الاول

غالبا ما يحدث هذا : يختار المخرج احد السيناريوهات التي يقترحها الاستوديو • ومعي يحدث العكس •

اقدم اقتراحا تلو الاخر • والاستوديو حتى الان لا يقترح شيئا • كما لو انني على خشبة المسرح ، بينما تجلس الادارة وقسم السيناريو في مقاعد المتفرجين • انني انهك وانا اقترح هذا وذاك • بينما المتفرجون يستمعون ، ينظرون • ويصمتون •

وكما لو انني في الاسفل • امام الدرجة الاولى من السلم اللولبي الطويل • وفي الاعلى ، في الساحة توجد « كمنجتي » وانا احرك القوس •• في الهواء • اطلب ان يسمحوا لي بالوصول الى الكمنجة • اتسلق الى الدرجة الاولى • ولكن المسؤول عن هذه الدرجة يدفعني ويسأل : « الى اين تذهب ؟ » وانا اشير الى القوس واقول ان الكمنجة في الاعلى• «وماذا تريد ان تعزف على الكمنجة ؟ قل لنا • صف لنا • سنناقش • سنعدل • سنكمل • سننسق مع بقية الدرجات • سنرفض او سنوافق » • وانا اقول انني ملحن • واكتب لا بالكلمات ، بل بالاصوات • عندها يطلبون مني ان لا اقلق • ثم يأخذون القوس مني •

تريد ان تصنع فيلما وفقا للسيناريو • ولكنهم يقولون لك :

ـ ولكن من يستطيع ان يكتب سيناريو لك ؟

تريد ان تصنع فيلما بدون سيناريو • ولكنهم يقولون لك :

ـ ان هذا عدم تخطيط • يجب ان يصنع الفيلم وفقا لسيناريو •

تريد ان تصنع فيلما عن الاحياء من الناس • يقولون لك :

ـ انني متأكد بعمق ، انه يستحيل تصوير الناس الاحياء حسب الطريقة الوثائقية ، ولا يمكن ان نسمح بهذا •

عندها تصنع فيلما شعريا من النوع الاستعراضي او الغنائي • يقولون لك :

ـ كل هذا حسن ، ولكن لا يوجد فيه انسان حي •

تقرر في حالة اليأس ان تصنع فيلما تمثيليا ، مع الممثلين ، كما يفعل الجميع • ولكنهم عندها يقولون لك :

ـ لا يمكن ان نسمح لك بهذا • انك تملك اسما وشخصية ابداعية • لا يمكن للاستوديو ان يخاطر • علينا ان نحافظ عليك، كما تعرفك السينما •

والسؤال هو : اين المخرج من المأزق ؟ •••

تقلب في فراشه حتى الصباح • واستيقظ كالعادة مع قرار حازم • اراد ان يرتدي ملابسه ، ان يركض الى الاستوديو ، ان ينطلق في هذا اليوم بالذات مع المصور في جولة ، او ان يجلس مع كاتب السيناريو وان يلخص له افكاره ـ ليكتب حسب كل القواعد • المهم هو الحصول على الكمنجة بأسرع ما يمكن • اذ انه سينسى العزف لو يستمر الحال هكذا • وكالعادة سيطرت عليه في منتصف الطريق شكوك لا ابداعية ، بل تنظيمية • وها هو يصعد سلم المعمل ، وها هو يدخل الى مكتب المسؤول الاداري • وها هو يبدأ في اقتراح موضوع بحماس••• والجواب لا « كلا »

ولا « نعم » .

ويهيم في الشوارع بعد ان تودعه ضحكة المسؤول « الحذر في كل النواحي » ، ويلعن نفسه لعدم مهارته في العيش ، لعدم مهارته في اقتراح عمله ، لعدم مهارته في الخداع والمناورة ، لعدم مهارته في الحصول على العمل الابداعي بمختلف الوسائل ، كما يستطيع ان يفعل ذلك جميع الحرفيين السينمائيين العاديين .

٢٥ كانون الاول

كيف مع ذلك ، الحصول على العمل ؟.. استلم ساكوف احد مقترحاتي . انه يقول لي : « سنستعمله . لقد اعجبني فيه شيء ما . ولكن لا تلمسني لعدة ايام . ساانشغل بتسليم الافلام . نحن في نهاية العام . ولا تكتب مقترحات وطلبات اكثر ــ يكفي » .

وانا لا استطيع . اكتب وامزق . وكل هذا بلا جدوى . فانا مجرد مخرج ، وهم ملزمون بان يعطوني سيناريو . ويحدث ما يلي : افكر ليلا نهارا . ولا استطيع ان اتخذ قرارا . لماذا لا استطيع ان اتخذ قرارا ؟ لان القرار لا يعتمد علي . « ستقوم بعمل ما سيشيرون اليك به » ، هكذا يقول ساكوف . ولكنه لا يشير .

قال لينين ، انه يجب ان تكتب عن الذي تعرفه جيدا . وهكذا اقترحت : دعوني اعمل لكم فيلما عن مدينة بيلوستوك ، عن مدينتي الاصلية . « كلا ، ــ يقول ساكوف ــ ، نحن نفكر بتسليمك عمل نبذة عن كارباتاخ » ــ اي عن المكان الذي لا اعرف عنه شيئا . كان يمكن ان اعمل نبذة اكثر عمقا واقناعا عن المكان

الذي ولدت وترعرعت فيه • ولكن ساكوف يهددني : ستعمل ما سيقولونه لك ، او لن تعمل في السينما على الاطلاق • لم اعترض ولكنه يخيفني مسبقاً للوقاية •

ويتوضح كل شيء تدريجيا • قال ساكوف : « لا يسكن للاستوديو ان يخاطر • يمكن ان تصنع لنا نبذة من اجل الجريدة السينمائية ، وليس فيلما طويلا • وهذا يعني ، ان كل ما تم صنعه حتى الان ، كان عبثا » ؟••

(١٩٤٠)

احب الاستحمام والسباحة ـ لا استحم ولا اسبح • احب الغابات ، الشمس والهواء ـ انحشر في المدينة بين سخام البنزين وما شابهه • منذ طفولتي احب الكلاب ـ لا كلب عندي • ولا ينجح معي شيء من هذه الناحية بسبب بعض الظروف • اهتم بكرة اليد ، بالتنس ، بالعاب الجمباز ، بركوب الخيل والدراجة ـ لا العب ، لا ارمي الكرة ، لا امارس الجمباز ، لا اركب الخيل ، وعموما افكر بشيء اخر وحيد ـ بفكرة جبارة لم انجح في تحقيقها •

ولا زلت اظن ان لا وقت عندي ، انني مشغول جدا ، ان القرار قريب ، ويكفي فقط ، ان اركز انتباهي على نقطة رياضية واحدة ، فاخترق كل العوائق ، والمؤامرات وحقول الالغام •••

٤ شباط

هل من الممكن الموت ، لا نتيجة للجوع الفيزيائي ، بل نتيجة للجوع الابداعي ؟

ممكن .

تموت ، ومن ثم يكتشف النقاد اثناء تحليلهم للاثر السينمائي عند الراحل « شرعية ترابط شكل شعر فيرتوف مع مضمون ابداعه » .

٧ شباط

العزف بموهبة على كمنجة رائعة ــ امر ، والقدرة والتمكن من الحصول على هذه الكمنجة ــ امر اخر .

اخراج الفيلم بموهبة ــ امر ، والحصول على تكليف بالاخراج ــ امر اخر .

غالبا ما ينتصر لا الفنان ، بل الثرثار ورجل الاعمال الاكثر طاقة . وبؤس الامر بالنسبة للعامل الابداعي الاكثر موهبة ، اذا كان عديم الموهبة من ناحية « القدرة على العيش » .

اذا ما قررنا ان « الغاية تبرر الوسيلة » ، فانه قد يمكن بدون ايما صعوبة ايجاد المخرج من المأزق . ولكنك لا تزال تأمل ان تنجح بدون هذا القرار ...

يكتب السيناريست ايلين بصعوبة ، سيناريو « حكايات عن المارد » . لا توجد السهولة اللازمة . حتى الان لا يمكن الاحساس بالضحك والابتسامة في ما قد كتب . لا نجاح حتى الان بالنسبة للمغامرات الاسطورية . وهذه هي الخطة . اكمال ملخص المادة المعرفية بواسطة كل امكانيات السينما . ومن ثم ، وانطلاقا من المادة ، كتابة نص الاسطورة المرحة .

١٢ شباط

لا اعزل نفسي ، بل انا معزول . لا يدعونني الى اي مكان . لا بطاقة دعوة لحضور مؤتمر الفيلم التاريخي . لم ادخل ضمن فيلم كيسيليف « سينمانا » (بمناسبة الذكرى العشرين) . لم ينشروا المقالة التي طلبوها مني . من الواضح ان لا لوحة لي في المعرض ـ لم يطلبوا مني صورا او كادرات . يتقبلون صمتي على اساس انني « انا اصمت » ، وليس على اساس انهم « يجبرونني على الصمت » . ولكنني لست بحاجة لشيء ـ فقط لو اعمل .

١٧ حزيران

لقد نجحنا في جعل سيناريو « حكايات عن المارد » مجددا من جميع النواحي . تحتاج المهمات الابداعية الجديدة الى طرق تقنية جديدة ، الى طرق تنظيمية جديدة ، الى فهم جديد للمونتاج ، الى تشكيل صوتي والخ . والرهان يدور حول التوغل في مجالات جديدة من السينما . يدور الرهان حول خلق مؤلف تركيبي ـ ذي اهمية طويلة الامد ، وليست وقتية . والرهان جدي .

هل الهزيمة ممكنة عند انتاج هذا الفيلم ؟ نعم ، ممكنة . ستحدث الهزيمة ، اذا ما حاولنا اثناء عملية انتاج المؤلف المجدد ، ان ننغلق داخل الطرق الثابتة المعهودة . اذا ما اتجهنا لتحقيق هذا السيناريو بشكل وظيفي . اذا ما كنا في هذه الحالة المحددة الاستثنائية ، سنتمسك باحرف الجدول الميتة ، بدلا عن التجريب الجرىء . اذا كنا سنعتبر النظام الذي تقره هذه التعليمات او تلك ،

عقيدة راسخة • ستكون الهزيمة حتمية ، اذا كنا ، ونحن نخلق مؤلفا مجددا ، سننغلق ، كما في المذاهب الراسخة ، داخل طرق محافظة بالنسبة للعملية المطروحة • ان الفهم الوظيفي ـ البيروقراطي ـ هو موت فيلمنا • ان التخلي عن التقليد الحرفي ، هو فقط ما سيقود فيلمنا الى النهاية المنتصرة •

« ان من يرى ومن يريد ان يرى فقط شكلا واحدا ، هو فنان ضحل » ، ولكن « من يقدم هذا الشكل ضحية ، هو ليس فنانا على الاطلاق » (رومان رولان ، « بيتهوفن ») •

« اذا اخذنا ، نحن المراقبين الروس يابانيين لمقارنتهم معنا ، فاننا سنعتقد ان في ملامحهم فوارق اقل مما هي عند مواطنينا • وذلك لاننا لا نعرف اليابانيين جيدا ، لم نتعود على تمييزهم بواسطة صلة القرابة ••• » •

« وما يذهل اكثر ، هو محدوديتنا بالنسبة للقدرة على التمييز ، عندما ننتقل الى عالم الحيوانات والنبات : هناك كل الغربان سوداء ، وكل عصافير الدوري رمادية ••• » (بريشفين ، « وطن الزرافة ») •

انتظار لا نهاية له لاجتماع المجلس الفني للمعمل حول « حكايات عن المارد » • ان كلا من اعضاء هذا المجلس مشغول الان ومهتم بعمله الخاص ، بفيلمه الخاص وبأموره الذاتية ، الى درجة انه في احسن الاحوال سيتصفح السيناريو بسرعة • وبالطبع ، لن يستطيع ان يقدم نصائح مفيدة بسبب من عدم معرفة المادة • اية سخافة !

اجتمع المجلس الفني فقط في ٢٨ ايلول • حضر رازومني ، كوليشوف ، بروتوزانوف، شيلينكوف ، دونسكوي، مارياموف، فرولوف ، ساكوف ، المؤلفين او المجموعة • ماريامـوف صمت بنشاط • بدأ ايلين الكلام واحتج على ان العمل يتأجل منذ الثالث من ايلول ، وان لا احد يقدم تعليمات واضحة ، وانهم طـوال الوقت يؤجلون المناقشة والقرار • ثـم قال دونسكوي ، انـه لا داعي للقلق ، وان « افـلام الاطفال » ترحب بقـدوم ايلين وغيره من كتاب الاطفال الى السينما ، وان الفيلم مدهش ، وحيـد مـن نوعه ، ولكنه شديد التعقيـد تقنيـا وتنظيميا ، وانـه سيقـرأ السيناريو وسيتحدث بنفسه مع فيرتوف • وقال المخرج رازومني، انه على الرغم من انه مبجل ، الا انه ليس محافظا • وهـو يعتقد (انطلاقا من ارفع التصورات الفنية) ، انه يجب تحويل فيلمنا الى رسوم متحركة • وشكك المصور شيلينكوف بامكانيـة تحقيـق السيناريو من الناحية التقنية • وعدا ذلك فانه منزعج مـن الفرق بين النسخة الادبية والنسخة الاخراجية • وقد بدأ بقراءة النسخة الادبية هنا اثناء الاجتماع (وتوضح فيما بعد ، انه يقرأ السيناريو القديم الذي تـم رفضه) • وقال المخـرج كوليشوف ، ان « العلوم » رائعة ، ولذلك لا داعي لصنـع فيلم شعـري • يجب تحويل هذا الفيلم الى فيلم تقنـي • وهـو لا يستطيع ان يقـدم نصيحة ، ولا يستطيع ذلك احد ، حيث يجب الاستماع في البداية الى تقرير تقني ، ومشاهدة اللقطات التجريبية والـخ • وبكلمـة واحدة ، فقد ابتعد كذلك عن الحديث فـي الجوهر • وقـال المخرج بروتوزانوف ، انه لم يقرأ السيناريو ابـدا • وبعد ذلـك

لخص المدير فرولوف ، الذي كان غائبا اثنـــاء حديث فيرتـوف وايلين ، النتائج : وهكذا ، في البدء تجارب تقنية واجتماع ، ثـم اجتماع فني ، واراد ان يصغي الى آراء الذين يريدون ان ينصحوا ويستطيعون ان ينصحوا • وهكذا انتهى الاجتماع •

عندما يتم تخريب مـا يخلق بالتوازي مـع الخلق ، يحصل انك لا تفعل شيئا ، على الرغم من انك تشتغل اكثر بكثير •

ويبدو انهم تأخروا هذه المرة فـي التخريب • وبالمناسبـة ، لا زال بالامكان ان تجري محاولات في هذا الصدد •

لا يوجد عند يوتكيفتش او فرولوف ، اي شك فـي نجاح القضية • وقع الاثنـان قرارا ايجابيا جـدا • ولا يتوقعان ايـة ملاحظات من اللجنة •

هل يا ترى ، لن يوجد احد في هذه المرة يخرب كل جهدي بشحطة قلم ، كما يحصل معي عادة في السنوات الاخيرة ؟

(١٩٤١)

٨ كانون الثاني

يقال ، ان يوتكيفتش لم يسافر • انـه فـي اللجنة مـع فرولوف • يناقشون خطة عام ١٩٤١ • وهنـاك ايضا روم • وكما يبدو ، يتم تقرير مصير فيلمنا ايضا • وحتى الآن لم يقرأوا محضر اجتماع المجلس الفني • رأيت فرولوف في نهاية الدوام • سألته ، كيف الاحوال • قال لي ، لا بأس ، اشتغـل • ومـاذا بالنسبـة السيناريو ؟ بولشاكوف يريد ان يقرأه • سيسلمونه ايـاه اليوم • ولم يضف فرولوف اي شيء • تمعنت في وجهه : يبدو ، انـه غير

واثق من النتيجة •

في المساء ، التقيت فرولوف من جديد في دار السينما • سألته : اذن هل يجب ان نبلغ اللجنة المركزية للكومسومول ، رغم كل شيء ؟ قال فرولوف ، ان ذلك قد يكون حسنا ، فيما لو اتصلوا من هناك ببولشاكوف • ثم اضاف : هناك محاولات لتحويل السيناريو الى « الافلام التقنية » •

وهكذا ، يطرح الشكل المروع ، اي تحويل الفيلم الشعري الفني الى فيلم تعليمي ـ تقني ، وتخريب كل العمل الجنوني الذي قمنا به انا وايلين وبقية المجموعة •

والتخريب ، كما في السابق ، يتم بالتوازي مع الخلق • عام اضافي ضائع • وايضا حلم آخر محطم • وايضا تأكيد آخر ، انه لن يسمحوا باي تجريب جديد • اما ان افقد شخصيتي ، واما ان يتوقف وجودي السينمائي • وهذا يحدث في اللحظة التي يدعمني فيها مخرجون آخرون ولاول مرة • وفي اللحظة التي لا اكون فيها وحيدا لاول مرة • احتاج الى اعصاب حديدية والى عناد حقيقي • توجد طرق اخرى • ولكنني لست بقادر عليها • لن اصبح ابدا « رجلا عمليا » • ولن انحني ابدا امام اقدام خصومي•

اننا نقترح الجديد في المجال الفني • الجديد في المجال التقني • الجديد في المجال التنظيمي •

وهذا يعني ، ان كل ما يتمسك بالقديم سيكون ضدنا •

« الميت يمسك الحي » •

٩ كانون الثاني

لم يحضروا محضر الاجتماع بعد • انتظر • افكر • ما الذي

دفع بليوخ لتقديم تقرير سلبي الى روم ؟ وما الذي دفع روم الى التراجع ، والى محاولة التخلص من السيناريو ؟ هنـاك مبررات مختلفة عند بليوخ • فعلاقته ليست بالسيناريو ، بـل بـي • ان فيرتوف يرفع رأسه مـن جديـد ، بينما انـا محكوم بالعمل التحريري • لن يتم له ذلك • فلينتظـر ايضا • فلم تكن صدفة ، انه منع عرض « المهـد » • لقد شاهـده بعض المراسلين ــ وسيشاهده ••••

الحسـد ؟

وهل من المعقول ان يحسد احد آلامي ؟

افكار مختلفة تمر في رأسي • وهناك شيء واحد لا اصدقه • لا اصدق انهم حقا ، لا يشعرون بقوة الفكرة في عملي الجديد • يقول روم : تقنيا من المستحيل تنفيذه تقريبا • مـن غير المعروف اذا كان سينجح ؟ كما لو انه لا يعرف ، ان الفيلم الذي يقول كلمة جديدة يجب ان يكون صعبا • وهذا امـر حسن ، ولكن لا يجب الاختباء داخل الجلد هربا من الصعوبات • غريب ، غريب جدا !

انه خط فيرتوف ، فيرتوف موجود فيه اكثر من ايلين • ماذا ينتج عن هذا ؟ تجريده مـن شخصيته ؟ دك اسفين بين فيرتوف وايلين ؟ تحطيم مقاومته بهذه الطريقة او تلـك ؟ ايلين ــ اتجاهـه معرفي • وفيرتوف ــ تقني • ينقل حب المعرفة الـى ــ الافـلام التقنية • ولا مكان للشعر • وعموما ، من الافضل بدون تجديد • ما فائدة الهموم الاضافية ؟

١٠ كانون الثاني

كان ايلين اليوم في اللجنة المركزية للكمسمول عند ميخايلوف • سلمه محضر اجتماع المجلس الفني (استلمت انا النسخة في الثانية ليلا) • وكان الحديث بالهاتف بين ميخايلوف وبولشاكوف قد جرى البارحة • قال بولشاكوف ، انه سيقرر في بداية الاسبوع (اي في ١٣ ، ١٤ ، ١٥) ؛ ما العمل • علمنا من فرولوف ان الخلاف قد استمر بين المعمل واللجنة الرئيسية حول السيناريو ، حتى اليوم • بقي كل طرف على رأيه • كلف بولشاكوف باتخاذ القرار • تحدثت بالهاتف مع يوتكيفتش • سيسافر الى بارفيخ بعد نصف ساعة • انه ينصحني بان اسلم محضر اجتماع المجلس الفني الى بولشاكوف (لم يقرأه بعد) • انه يقول : انت الان لست وحدك ، اذ يقف وراءك كل العاملين • ستربح القضية • انني واثق ان الامور ستكون محلولة عند عودتي • ان توافق ثقته مع سفره من موسكو ــ هو فشل •

١٣ كانون الثاني

لا يجب مقارنة المعرفي مع الشعري • لا يجب مقارنة المشوق، مع ما له صفة الموعظة • يجري الحديث عن التداخل المتبادل • اغناء الشعر بالعلم والعلم ــ بالشعر • لا المعلومات الجافة ، بل موسيقى العلم • شاعرية الواقع • التوجه العاطفي نحو الشيء المعرفي ، والاهتمام المعرفي بالعاطفي • البحث بوسائل الفنان ؛ وليس بالوسائل محض العلمية فقط • سيتم اكتشاف ذلك آجلا ام عاجلا •

١ شباط

أنا وايلين وريكاشيف واوشاكوف في غرفة الاستقبال • الساعة الثانية عشر الا عشر دقائق • في الثانية عشر تماما يصل رومانوف ، يصافحنا ويختفي داخل مكتب بولشاكوف • ٣٠ دقيقة من القلق المتوتر • لا يدعوننا ندخل • قال احدنا في نفسه : « مثل المحكوم عليهم » • خرج رومانوف • اندفعنا نحوه • « قال بولشاكوف ، انه معجب بالسيناريو الأدبي ، ولكنه لم يعجب بالسيناريو الاخراجي • البحر ، العصافير ، الفراش ••• ان « الافلام التقنية » تنفذ ذلك بشكل جيد جداء عندكم (اي عندنا) لن يكون الحال افضل • وعموما فان بولشاكوف سيستقبل ايلين وفيرتوف في الخامسة من مساء اليوم ، سيجري تعديلاته ، ومن ثم سنقرر » • يمر الوقت حتى الخامسة بسرعة • في الخامسة الا ربعا ، نقف في غرفة الاستقبال • كان ريكاشوف واوشاكوف ، المليئين بالحماس ينتظراننا • ننتظر • الساعة الان تمام الخامسة • الخامسة والربع ، الخامسة والنصف • تقترب الساعة من السادسة • يمر غولوفكين بقربنا • يصرخ باندهاش : « ماذا ، لا زلتم هنا منذ الثانية عشر ؟ لا زلتم تنتظرون ؟ »

ـ كلا ! قلت له مطمئنا ، لقد ذهبنا للبيت •

تنظر السكرتيرة الى ساعتها • تلاحظ اضطرابنا • تطمئننا : كل شيء على ما يرام ،

واخيرا ، تقول السكرتيرة انه يمكننا الدخول •

ندخل ، ونجلس •

ماذا تقولون ؟ ـ نطق بولشاكوف •

ـ نريد ان نعرف رأيك ، قرارك •

استمر الحوار ساعة ونصف •

وعموما لم نتفق على شيء •

واجاب بولشاكوف حول سؤالي ، عما اذا كان سيدعم « اقتراحنا المتعدد الجوانب » ، انه يمكن ان يدعم العمل التجريبي بجهاز تحريك الهواء ، فلان هذا سيفيد من اجل فيلم « تاريخ الطيران » وبقية الافلام ، بينما لن يدعم « حكايات عن المارد » ، لانه غير حيوي •

ـ وماذا بالنسبة لسنة كاملة ضائعة ؟ لكل الجهود الضائعة ؟ الوسائل ؟ الطاقة ؟ الاعصاب ؟ الآمال ، الاختراعات ؟ هل سيفنى كل شيء ؟

ـ وماذا بالنسبة لجهدي ، ـ يقول ايلين ، ـ هل سيضيع هدرا ؟ لم اعتد على مثل هذا في الادب •

بولشاكوف :

ـ ولكن ، وعندكم ايضا في الادب لا ينشرون كل ما يكتب •

واضاف قائلا انه قد اقنع رومانوف اثناء الحديث معه في عدم الحاجة الآن الى اخراج هذا الفيلم •

شاعرية العلم • شاعرية المكان • شاعرية الارقام التي لا مثيل لها • شاعرية الضخامة • شاعرية جموع الملايين • شاعرية السعادة • شاعرية الحزن • شاعرية الحلم • شاعرية الصداقة • شاعرية الحب • شاعرية الاخوة العالمية • شاعرية الكون • شاعرية العمل • شاعرية الطبيعة •

الشاعر وايتمن :

« آه ، لو كانت اغنيتي بسيطة ، مثل صوت الحيوانات . سريعة وحاذقة ، مثل سقوط قطرات المطر ...

كل هذا ، ايها البحر ، كنت سأقدمه بسعادة ، فيما لو اعطيتني تماوج امواجك ، وتشابكها الواحد ، او لو نفثت في قصيدتي احد انفاسك المملحة ، وتركت فيها رائحتك » .

٧ شباط

لقد مرت عدة ايام ، منذ انتهى كل شيء بالنسبة « لحكايات عن المارد » . اقوى ردة فعل في الجسم . شعرت فجأة بتعب مرعب . لا استطيع ان اغفو . احاول ان ابقى نشيطا ، ولكن بضع سنوات بلا راحة بدأت تدل على نفسها . وكأن عمودي الفقري مكسور . وبصعوبة اتمكن من تجليس ظهري . كل شيء في ضباب . توقفت فجأة عند مدخل « افلام الاطفال » ، ولفترة من الوقت لم استطع ان اتحرك بسبب الالم : اشعر وكأن عظم اللوح الايسر قد انقسم واخترقه سيف حتى العمق .

١٣ شباط

ماذا يمكنني ان افعل ، حتى لا افكر بشيء ؟ من الواضح ، انني تعبت الى درجة ، انني لا افهم شيئا مما يحدث . حتى انني لست بقادر على الاهتمام بخطط خصومي ، اخاف ان انظر خلف الكواليس ....

ما الذي يمكن ان اشرحه بشأن حاجتي للعلاج والراحة ؟ هل سيفهم المرتاحون ، الذين لم يرتاحوا ؟

فلنقل ، هكذا : « اشتغلت كثيرا في السنوات الماضية بلا يوم راحة واحد وعانيت من توتر عصبي مستمر • ان جزءا على عشرة من عملي قد اشتمل على مقترحات ابداعية ، مشاريع ، حوارات اوبرالية ، سيناريوهات ادبية مكتملة ، مشاريع تنظيمية تحليل اخراجي وتقني لفكرتي الاخيرة (« حكايات عن المارد »)• وارتبطت اربعة اعشار عملي بالتثقيف وبادخال تجربتي الى ادمغة الناس الملحقين بي • وذهبت الاجزاء الخمسة الباقية من عملي ويا للاسف ، على البراهين ، ومحاولات التفسير والدفاع عن افكاري الابداعية ضد التخريب ، على محاولات الدفاع ، الاحتفاظ لنفسي بفرقة ابداعية صغيرة على الاقل •

وهكذا ، والآن ، عندما يجب ان ابدأ من جديد بحراثة وبذر وغرس البستان الجديد والازهار والثمار الجديدة ـ في هذه اللحظة بالذات اكتشف ان قواي الفيزيائية قد تحطمت • وانني استطيع بقوة الارادة ان اصمد فقط لبضعة ايام لا غير • ولكن رأسي وقلبي لم يعودا يحتملان • وقد ارهقت نظامي العصبي اجراءات الموافقة ، والغاء الموافقة ، التنسيق وعدم التنسيق • الانتقال الى ومن حرارة السباحة الى البرد المطلق ، من الاندهاش الى اللاابالية المفاجئة ، من الاحضان ، الى الصفعات ، من القبلات الى الشواء على النار ، من الاقتحامات ليلا نهارا الى الانتظار المؤلم ، من الالتحام مع الفرقة الى الانعزال الكامل •

احتاج الى شهر كأدنى حد ، للعيش في مصح جيد ، لكي استعيد امكانياتي الفيزيائية وان اتجه نحو العمل الجديد المستمر • وفي الحقيقة ، كان ، كما هو واضح ، من الممكن ان تقترح الادارة

هذا بنفسها ، بدون ان اذكرها بـه • وليس فقط انطلاقا من الاعتبارات الانسانية والاعتيادية ؛ بل وايضا من التوقعات الانتاجية ••••• »

اذا كتبت بصراحة هكذا ـ سيغضبون • سيقولون جملة ما، تقليدية ، شعارا ما • انني اعرف هذه الشعارات بنفسي • والشعارات هنا لن تفيد • يجب التفكير ـ والتفكير بعمق ـ ولن ينتج شيء ، اذا ما عبرت الفكرة جزئيا بشكل سطحي • « انت المذنب ، ـ يجاوبني رجل منهمك في عدة اشغال وهو يحمل بين يديه سماعتين للهاتف ، ـ انت اذن ، تنحرف عن القاعدة ، تنفصل عن السكة ؛ تتخيل ، تخلق المتاعب ، تخترع ••••! »

٢٠ شباط

اتفقت مع ايلين على اللقاء في الساعة الثانية عشر • ركبت الباص وذهبت اليه • نجحت بالجلوس بجانب النافذة • قربي ـ امرأة سمينة • يدفعها المارون وهم يتجهون نحو المخرج • وهي تبتعد عن الذين يدفعونها وتحشرني اكثر فاكثر الى النافذة • « اعذرني ، ـ قالت لي ، ـ اننا معا نحتل مع معاطفنا حيزا كبيرا من المكان » •

اجبتها بصوت غير واضح • لم انم في الليل • كل شيء في ضباب نوعا ما • اغمض عيني نصف اغماضة • قرب فندق « موسكو » انتشرت في الباص رائحة شيء محروق • رائحة المطاط المحترق الكريهة • يبدو ان الدخان يخرج من الراكبة الشابة امامنا • تذمر جارها : « أليس بالامكان عزل الانبوب

المشتعل ! (لجابي الباص) قل لـي ، مـن اي محطـة انتم ؟ »
الجابي : « ما علاقتك بالامر ؟ » واشتعل الجدال • ولكن المسافر
مضطر للخروج • وها هو يدور حول الباص ، لكي يسجل رقمه•
يبرطم الجابي : « نزوات •••• يجب معرفة الادب » •

خرجت من الباص قرب محطة غروزينسكايا لكـي أشتري سجائر • لم أجد كبريتا عند البائع • ذهبت الـى البائع الآخـر على الزاوية المقابلة • « كبريت من فضلك » • البائع : « ألا ترى انني مشغول ؟ انني أجرد البضاعة » • « مـاذا ، حتـى الاكشاك تغلق بسبب الجرد ؟ » • « ولماذا لا ؟ أليس بالامكان ان تعود فيما بعد ـ ادب ! » • (نظر الي من عل ، واستمر فـي جـرد علب الكبريت) •

أتابع السير على الاقدام وأفكر : أي معنـى غريب يضفيه الجابي والبائع على كلمة « أدب » واحد يعتبر ان الادب ـ هو القدرة على الاحتفاظ بالاقدام في الباص ، بحيث لا يخرج الدخان من الكعب المشتعل • والآخر يعتبر ان الادب هـو ان لا تشتري الكبريت طالما لا تشتري سجائر • وتصادف مثل هذا في السينمـا بشكل آخر •

۱۳ آذار

ان تخرج الفيلم فقط عندما لا تبقى في السيناريو أي جملة من « الحماس الرخيص » • ويمكن الابقاء على الحوار ، لكن لا الفخم ، بل المتحفظ ، الدافىء ، الصادق • بدون ربطـات عنـق صارخة ، بدون مجوهرات فضية ، بدون ألعاب نارية كلاميـة ،

بدون « ترفع » مصطنع • والاهم ــ هو عندمــا تولــد كلمتك الجديدة ، التي لا تتكرر ، والتي لم يقلها أحــد قبلك والتــي لا تهرم •

١٨ آذار

بعضهم غير واع لقضيتي • وعندما يصبحون واعين ــ لــن يكون لهم وجود ولن يكون لي وجود • والآخرون ــ متحذلقون• يتمسكون بالحرف مثل مرساة الخلاص • ويمكن فصلهم عــــن الحرف ، فقط اذا ما فصلنا يدهم مع الحرف • ومــــع ذلــك ، يستحيل ان نخلق الكلمة الجديدة بدون ان نلمس الحرف • فاذا اخترعتم كلمة جديدة ، بدون ان تحركوا اي حرف من مكانــة ــ عندها ، تفضلوا •

يجب امتلاك القوة ، يجب تركيز الطاقة كلهــا ، لكي نحرك جميع الجبال غير المتحركة مــن مكانها • واذا لم تكف القــوى ، فيجب التراجع وتجميع القوى • والقضية ليست في الموهبة ، بل في القدرة على الوصول الى استعمال قدراتك • يجب ان تصبــح منظما عمليا واداريا على نفسك • او يجب الالتحــام مــع انسان آخر ، قوي في أمور التنظيم • يجب الاستناد اليه ، وعندها يجب اطلاق حرية طيرانك الابداعي •

نقطة الاستناد • نقطة الاستناد •

٢٢ آذار

السعادة التي تنتج عن الحقيقة ، وليس عن تقليد الحقيقة •

السعادة التي تنتج عن الرؤية العميقة لما وراء المكياج ، عبر التمثيل ، عبر الدور ، عبر القناع . ان ترى البكاء عبر الضحك ، التفاهة — عبر الاهمية ، الجبن — عبر الشجاعة ، الكره — عبر التلاطف ، الرغبة الغرامية المخفية — عبر قناع الاحتقار غير المبالي . السعادة التي تنتج عن تحطيم « الظاهري » ، عن قراءة الافكار ، لا الكلمات .

٢٤ آذار

انهمكت في قراءة الادبيات المتعلقة بالطيران (من أجل فيلم عن تاريخ الطيران) . انني في رعب بسبب كمية المواد الواجب استعمالها في الفيلم . احسد المواضيع البسيطة ، المحدودة في الزمان وفي المكان ، حيث تكفي بضع مشاهد صارخة لكي يتم وصف البطل . عمل ملائم أكثر ، سهل أكثر ، مفهوم أكثر ، مريح أكثر للمراجع العليا ، للنقاد وللعرض في صالات السينما .

ومن جديد ، لا نحتاج الى مشهد ، بل الى مشهد المشاهد . لا الى البطل ، بل الى بطل الابطال . لا الى وثيقة ، بل الى وثيقة الوثائق . لا الى قصيدة ، بل الى قصيدة القصائد . لا أحد يدرك كل صعوبة وظيفة الوظائف هذه ، لا أحد عملياً يحترم عمل الاعمال هذا . ينظرون من الاعلى الى الاسفل . وينظرون الى الفيلم العادي ، الذي لا يكسر الرؤوس ، المستهلك كليا ، من الاسفل الى الاعلى . لماذا ؟ لانهم مختصون برؤية الصعوبات العادية ، وليسوا مختصين ، عندما تخرج هذه الصعوبات عن حدود المعلومات التي يملكها هؤلاء الناس .

توقف العمل في فيلم الطيران • انشغل ايلين بقضايا أخرى• تشتت اهتمامه ، ولا أعتقد بامكان فعل شيء مثير في هذه الحالة• انه حقا يتنقل بسرعة من عمل لعمل • يفعل ذلك بحزم • ولكنه لا يملك امكانية التوغل في عمق الشيء ، حيث يتم تقرير المسألة بالاوزان « الميكرونية » • هناك حاجة لتركيز الانتباه الى أقصى حد ، من أجل الخروج من العادي الى غير العادي •

١ نيسان

ما هي الشروط التي تؤمن النجاح ؟

١ ـ الكل بدل الجزء • ٢ ـ كل شيء ، عدا ما هو ممل • ٣ ـ الناس الاحياء ، لا المنطوين على نفسهم • ٤ ـ لا اللحم المشوي على السيخ ، بل التصميم العضوي ، حيث لا تتراكم المشاهد مثل الداخلين والخارجين من الدوامة ، بل تنصب في الجسم الحي • ٥ ـ الاقل، هو الافضل• ٦ ـ عدم الاستماع الى الملقن المسرحي • ٧ ـ عدم فرض الامر على المتفرج • ٨ ـ التعلم من الطبيعة • ٩ ـ ضمن حدود الامكانيات التقنية • ١٠ ـ ضمن حدود المواعيد الفعلية • ١١ ـ لا للمضغ ، كما أيضا لا للتصعيب في مجال التقبل • ١٢ ـ الاهم : كل شيء لك • الفكرة الطرية • التصميم الطري • اللغة الطرية ، وليس عرض الشعارات الفاقد للشخصية •

٤ نيسان

كنت عند ايلين • ذكر انه وجد مفتاحا مثيرا للسيناريو •

ومنذ الكلمات الاولى ادركت ان الحديث يجري عن « ذراع الزمن » • سررت بذلك • هذا يعني ـ تطابق مع احد قراراتي • كانت بداية هذه النسخة على هذا النحو • هو وهي (الطيار وظابطة الملاحة) يتسلمان أمرا بالقيام بطيران تجريبي على طائرة جديدة • يرتفعان في السماء • يكتشفان جهازا مجهولا على اللوحة • انه « جهاز الزمن » • ويقومان برحلة في الزمن • يمران عبر الحاضر وينطلقان نحو المستقبل • وتنتهي النسخة بالعودة الى ذلك الكادر الذي ابتدأت منه الرحلة •

٢٦ حزيران

لم يكن عندي وقت للكتابة • تغير كل شيء بشكل حاد في الثاني والعشرين من الشهر • الحرب • واستجبنا فورا عن طريق العمل ، انا وسفيلوفا • قدمنا طلبا وخطة لتصوير فيلم ، انطلاقا من كلمات أغنية « بوليشكو ـ بوله » • هذه الاغنية هي عبارة عن بداية تطوير الموضوع • وذلك كما في « المهد » و « ثلاث أغنيات عن لينين » ، حيث تم تطويرها ومعالجتها سيمفونيا ، انطلاقا من الالحان البسيطة • وافق يوتكيفتش ووافق فرولوف • وكان يجب رفع الامر الى اللجنة • وبعد ذلك ، وفي اليوم التالي (بعد تنسيق ما ، كما يبدو) تغيرت الصورة • صرح لي فرولوف: ان طلبنا قد رفض مؤقتا • ولكن هناك قضية أخرى : « الرجل والكاميرا السينمائية » ، « مصور الاخبار السينمائي » ، أي موضوعي الدائم (الذي شتمه لفترة ما اتحاد الكتاب البروليتاريين الروس) • ووافقت بسبب فرحي •

وكان يجب ان أتعامل مع بولشاكوف بشأن هذه القضية •

١٥ تمـوز

كتبت حسب نصيحة يوتكيفتش نبذة عن مراسل سينمائي ، تبدو فيها العاصمه المتغيرة ، المحتاطة ، المستعدة لمجابهه العدو • انه يؤكد ، انه لا يمكن لي حتى الآن استعمال المشاهد القتالية ، وانه يجب عرض كل شيء بشكل منعكس • هذا هو الوضع • « افعل ذلك ــ وسأحصل لك على الموافقة خلال ربع ساعة » • استعدت خطتي للسيناريو ذات المشاهد القتالية ، وكتبت من جديد فـــي الاتجاه الذي أشار يوتكيفتش علي به • وبالامس ، عندما التقيت ببولشاكوف وسألني : هل يوجد عندك سيناريو ؟ أجبت : نعم ، يوجد • وعرضت عليه خطـة السيناريو الجديـدة • تصفـــح بولشاكوف الخطة وقال : « كلا ، نحن بحاجة لمشاهد قتالية • ان ما يحدث في موسكو ، وفي البيوت والخ ، سيكون مثيرا ، كمادة تاريخية • نحن الآن بحاجة الى مادة قتالية » • تناقض تـام مـع وجهة نظر يوتكيفتش •

ــ لمن السيناريو ؟ يتساءل بولشاكوف بتذمر • ــ هل كتبته بنفسك ؟ أجيب : ــ لا أستطيع أن أنتظـــر سيناريـــو مـــن بولشينتسوف الى ما لا نهاية • انه لم يقـدم شيئا حتـى الآن • بولشاكوف (يحافظ طوال الوقت على لهجة التذمر) : ــ اتذهب الى الجبهة ؟ ــ بالطبع • ــ الن ترفض ؟ ــ أبدا ، سأذهب • الى اين ؟ ماذا سأفعل ؟ ــ وهل انت مصور ؟ ــ كلا ، مخرج • ــ وأنا كنت أعتقد انـك مصور أيضا • نحن نهـيء قطـارا سينمائيا او

سيارة سينمائية ••• ربما ، يمكن ان تنتقل الى قسم الاخبار ، عند فاسيلشنكو ؟••• ـ القضية هي في السيناريو ، في العمل في فيلم ، في استغلال قدراتي الى أقصى حد، وليست في هذه الدائرة او تلك • يحمل بولشاكوف سماعة الهاتف ، يتحدث مع فاسيلشنكو • ـ اذهب الى فاسيلشنكو • يقول وهو يتوجه نحوي • انه الآن هنا ، في اللجنة •

فاسيلشنكو : ربما ، قد تناهى الى أسماعك أنني منذ زمن أريد ان أراك في الاخبار ؟ كانت عندنا أفلام طويلة بمناسبة الثورة ، وكنت أريد أن أعطيك أحد هذه الاعمال •

فيرتوف : والآن ، ماذا يوجد عندكم ؟

فاسيلشنكو : الآن عندنا الجرائد الدورية • توجد أفلام قصيرة •

فيرتوف : وقد تم توزيع الافلام القصيرة بين المخرجين ؟

فاسيلشنكو : نعم ، لقد وزعت كلها • لا، توجد عندنا أفلام غيرها في البرنامج • نحن نولي كل اهتمامنا الآن لجريدة « سيوزكينو » •

فيرتوف : هل يمكن لي أن أعمل فيلما من مادة الجبهة ؟

فاسيلشنكو : المادة الآن قليلة • وهذا سابق لوقته • فيما بعد سنصنع منها فيلما طويلا •

فيرتوف : هل يمكن لي ان أعتمد على ذلك ؟

فاسيلشنكو : هذا ما سنفكر به • سنوزن لمن نعطي وماذا نعطي • لا أستطيع أن أعدك مسبقا • هنا « الاتحاد السوفييتي

هــذا الكتاب

يبحث هذا الكتاب من خلال المقالات واليوميات التي كتبها المخرج التسجيلي دزيغا فيرتوف ، في أسس ومفاهيم الفيلم التسجيلي ويفسر نظريــة « الحقيقــة السينمائية » ونظرية « العين السينمائية » التــي اعلنهـا فيرتوف فــي عشرينات هذا القرن ، والتي صارت الآن منهجا لمعظم تيارات الفيلم التسجيلي المعاصر ، ودليـلا لعمل كبـار المخرجين التسجيليين . ويساعد هذا الكتاب القاريء على استيعاب جوهر الفيلم التسجيلي ومعرفة تطور لغته السينمائية .

السعر ١٠ ل.ل.

